

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



# **DRAMA A UMA SÓ VOZ**

CRISTINA ANTONIOVNA GUERRA

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



# **DRAMA A UMA SÓ VOZ**

CRISTINA ANTONIOVNA GUERRA

Dissertação orientada pela Prof. Doutora Maria João Almeida  
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

2013

## Resumo

Este trabalho analisa o teatro em que um só actor desempenha o papel de uma única personagem, tendo em conta os aspectos inerentes a este tipo de drama, tal como a especificidade da criação da carga emocional, psicológica e filosófica do mundo dramático unicamente através do discurso. O estudo incide essencialmente no *leit-motiv* da solidão; nas particularidades do cenário, concreto ou imaginário; nas características do discurso e da linguagem, com a sua capacidade de criar universos cénicos completos e o mundo interior das personagens; na tipologia dos destinatários do discurso, sejam eles definidos ou indefinidos. Esta dissertação procura assim definir as particularidades deste fenómeno da arte dramática.

Palavras-chave: Monodrama, solidão, discurso, auto-definição, destinatários.

## Abstract

This work analyses the kind of theatre where a single actor plays a single character, concerning the inherent aspects of this type of drama, such as the specific creation of emotional, psychological and philosophical charge of the dramatic world only through speech. This study is focused essentially on the *leit-motiv* of solitude; on the singularity of the scenery, physical or imaginary; on the speech and language traits, with its ability to create stage universes and the characters' inner world; on the typology of speech addressees, defined or not. This thesis aims in this way to define the singularities of this dramatic art phenomenon.

Keywords: Monodrama, solitude, speech, self-definition, addressees.

## **Agradecimentos**

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora, a Professora Doutora Maria João Almeida, por me ter acompanhado em todos os momentos da elaboração deste trabalho. A sua ajuda e conselhos foram valiosos.

Agradeço também à Professora Doutora Maria Helena Serôdio e à Professora Doutora Maria João Brilhante por tudo o que me ensinaram.

Agradeço à Andreia Bento, a João Lagarto e a Arnošt Goldflam, que me ofereceram amigavelmente materiais e informações necessários ao meu trabalho.

Obrigada aos meus pais pelo apoio que me deram sempre.

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	4
1 – A PROPÓSITO DO TEATRO DE UM SÓ ACTOR	
1.1 – Conceitos e definições .....	5
1.2 – O <i>corpus</i> e o teatro de um só actor de acordo com a modernidade e a contemporaneidade .....	11
2 – ANTES DO PALCO .....	22
3 – NO PALCO	
3.1 – Cenário, adereços, figurinos, definição do espaço .....	43
3.2 – Luz .....	47
3.3 – Som e acompanhamento musical .....	47
4 – CRIAÇÃO DA PERSONAGEM E DO UNIVERSO CÉNICO	
4.1 – Características do discurso .....	49
4.2 – Desempenho do actor .....	57
4.3 – Trágico e cómico .....	60
5 – DESTINATÁRIOS DO DISCURSO	
5.1 – Destinatários definidos .....	64
5.1.1 – O destinatário fora do palco e da sala do teatro .....	64
5.1.2 – Quando o destinatário é um público .....	66
5.2 – Destinatários indefinidos .....	71
CONCLUSÃO .....	76
BIBLIOGRAFIA .....	78
ANEXO .....	82

## Introdução

O objecto de estudo de *Drama a Uma Só Voz* é o teatro com um único actor desempenhando o papel de uma única personagem. A escolha deste tema explica-se pela importância deste tipo de teatro durante o século XX, em que se desenvolveu em grande escala, sendo inclusivamente levado à cena por conhecidos mestres da dramaturgia.

A partir de oito obras dramáticas, procuraremos, ao longo deste trabalho, estruturado em cinco capítulos, identificar e definir as características que individualizam esta modalidade de criação teatral. O *corpus* escolhido é constituído por: *Malefícios do Tabaco*, de Anton Tchekhov; *A Voz Humana*, de Jean Cocteau; *Começar a Acabar*, de Samuel Beckett e Jack Macgowran; *O Contrabaixo*, de Patrick Süskind; *A Arrumadora*, de Arnošt Goldflam; *Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna*, de Jean-Luc Lagarce; *Stabat Mater*, de Antonio Tarantino; e *Como eu Comi um Cão*, de Evguéni Grichkovets.

No primeiro capítulo, abordaremos a noção de discurso monologado segundo as diferentes definições que dele têm sido dadas. Focaremos igualmente as variantes que a forma discursiva do monólogo assume em diversos períodos históricos. Deste modo, ser-nos-á possível compreender eventuais diferenças e semelhanças entre essas formas e o *corpus* seleccionado. Procuraremos também indagar de que maneira este teatro se insere nas estéticas artísticas do século XX.

Dado que se torna necessário compreender se existe uma afinidade na construção das personagens das várias peças procederemos, por isso, no capítulo seguinte, à análise das obras na sua expressão literária.

A fim de entendermos o sentido e a função das particularidades cénicas preponderantemente apresentadas no teatro de um só actor, dedicar-nos-emos ao seu estudo no capítulo três.

Sendo o papel do discurso e da linguagem da maior importância na caracterização da personagem e do universo cénico neste tipo de teatro, abordaremos esse aspecto no quarto capítulo.

Finalmente, no último capítulo, faremos o estudo da relação elocutiva entre o sujeito e seu destinatário.

# 1 – A propósito do teatro de um só actor

«A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.»  
Peter Brook, *The Empty Space*, p.11.

## 1.1 Conceitos e definições

A presença de um só intérprete em palco, seja em forma de momento separado do resto da acção numa obra para vários actores, seja enquanto género autónomo constituindo a totalidade da peça/espectáculo, não careceu de definições ao longo dos tempos. Muitos autores determinaram este fenómeno falando de monólogo, solilóquio, monodrama, *one-person show*, etc. Veremos agora algumas dessas definições; posteriormente será possível verificar que, embora o teatro que representa o meu objecto de estudo reúna características de várias destas formas, nem todas as definições são adequadas ou suficientes para o caracterizar.

“Ler um **monólogo**” ou “assistir a um monólogo” são as expressões mais utilizadas quando se fala do teatro com um só actor, até mesmo pelos seus respectivos autores. Segundo a teatróloga Anne-Françoise Benhamou no *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* (apud ROY 2007: 259-260), o monólogo teatral provém de uma dupla filiação: uma é o coro da tradição grega, com a sua propensão para criar um *suspense* lírico na acção; a outra, da esfera popular, prende-se com a arte do contador de histórias e do saltimbanco. Desde os jograis da Idade Média, esta tradição conservou-se na comédia, em alguns monólogos de Molière, por exemplo; e na época moderna no *music-hall*. Na tragédia, Shakespeare, sem romper com o teatro medieval, recorre aos monólogos líricos e épicos; já em França, a tragédia limita o uso do monólogo em prol da verosimilhança. Com Victor Hugo e os seus «*morceaux de bravoure*» é restaurado o puro gosto pelo verbo em detrimento do rigor dramático; mas são sobretudo Büchner e Musset que anunciam a mutação do monólogo no drama moderno, vector por excelência de um teatro «íntimo». É posta em causa a hierarquia que, segundo Hegel, fazia do diálogo o «modo de expressão dramática por excelência» e, no virar do século, a fronteira entre monólogo e diálogo dissipa-se, começando a aparecer peças que são mais corais do que dialécticas (M. Maeterlinck), diálogos que são monólogos cruzados

(A. Tchekhov) e dramas inteiramente monologados ou «solilóquios» (A. Strindberg, *A Mais Forte*).

O conceito de monólogo é bastante ambíguo e, como refere o crítico alemão Manfred Pfister, o único ponto em que as diferentes opiniões sobre esta forma discursiva coincidem é o da sua oposição com o diálogo (PFISTER 1994: 127). Um desses pontos de vista é o de Patrice Pavis, que confirma esta ideia ao apresentar o monólogo como um discurso que, «[...] não dirigido directamente a um interlocutor com vista a obter uma resposta, [...] se distingue do diálogo pela ausência de troca verbal e pela extensão significativa de uma tirada longa separada do contexto conflitual e dialógico<sup>1</sup>». (PAVIS 1987: 250)

É precisamente a partir da oposição diálogo-monólogo que se pode estabelecer, segundo Pfister e a crítica anglo-americana, uma distinção entre os conceitos de monólogo e **solilóquio**. Este último corresponde a um «critério *situacional*», que se prende com a solidão cénica do falante (não há destinatários no palco): a personagem está sozinha, ou age como se estivesse sozinha, ou imagina que está sozinha, ou ignora a presença de outros; é uma espécie de conversa consigo próprio sem intenção de influenciar ninguém. O monólogo tem que ver com um outro critério, o «*estrutural*», que consiste na extensão e autonomia de determinado discurso; o monólogo é dirigido a outro, alguém que não a si próprio, necessariamente presente em palco (PFISTER 1994: 127).

Na definição de Pavis sobre esta forma discursiva, é apontada a sua «tendência para revelar traços de diálogo<sup>2</sup>» (PAVIS 1987: 250). Neste sentido, Pfister dá exemplos de «solilóquios dialogados»: quando há um grande contraste entre vários estados de alma do protagonista que fala consigo próprio, algo muito próximo do diálogo interior, em que o falante inclusivamente se dirige a si por “tu” (a identidade do protagonista deixa de ser falante-ouvinte e passa a ser falante-destinatário); ou quando o falante se dirige a um outro que está fora do palco (alguém ou algo imaginário, ou o público)<sup>3</sup> (PFISTER 1994: 128-130).

---

<sup>1</sup> «[...] non adressé directement à un interlocuteur en vue d’obtenir une réponse [...] se distingue du dialogue par l’absence d’échange verbal et par la longueur importante d’une tirade détachable du contexte conflictuel et dialogique.» (Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 250) [Trad. minha.]

<sup>2</sup> «[...] tendance à révéler certains traits dialogiques.» (Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, *ibid.*) [Trad. minha.]

<sup>3</sup> Também acontece o oposto, com os assim chamados «diálogos monologados»: quando, por exemplo, não há quase conflito entre os intervenientes, não há qualquer tensão entre eles, sendo quase possível falar-se de um monólogo dividido em várias partes; ou, pelo contrário, quando não existe possibilidade de



Ainda em Pavis, é referida a crítica persistente que se fez em várias épocas ao monólogo, sentido como «inverosímil», «antidramático», de carácter «estático e irrealista», visto que a sua forma revela a artificialidade do jogo teatral (PAVIS 1987: 250). Como esclarece Pfister, esta forma discursiva é baseada numa convenção, num acordo tácito entre autor e receptor que permite que a personagem fale sozinha em voz alta. Na sua opinião é portanto impossível justificar a convenção em termos miméticos, uma vez que isso significaria quase sempre falar de loucura. Assim, a convenção é fundamentada em termos das suas funções: como veículo de transmissão de informações sobre cenas anteriores ou posteriores (por exemplo, na comédia romana); como forma de revelar a consciência do protagonista – o chamado «pensamento em voz alta»<sup>4</sup> (o que também pode acontecer num diálogo, embora no solilóquio sejam criadas condições de maior intimidade e por isso também de abertura); e como meio de separação de duas cenas diferentes, resumindo acontecimentos ou reflectindo sobre eles (PFISTER 1994: 134).

Contudo, a utilização do discurso monológico nestes termos considerados artificiais nem sempre foi aceite, sobretudo nos séculos XVII e XVIII. Em resultado, como já referido por Benhamou, a tragédia clássica francesa teve tendência a eliminar os solilóquios narrativos e a substituí-los por diálogos com confidentes; G. E. Lessing excluiu todos os solilóquios puramente narrativos e criou um tipo de discursos que deviam transmitir o interior da personagem de forma “natural”, fosse imitando o estilo de fala espontânea, fosse estabelecendo um diálogo interior. Também a estética realista e naturalista do século XIX se mostrou pouco tolerante para com o solilóquio enquanto convenção, aceitando-o apenas quando «realisticamente motivado» (*idem*: 133). No prefácio à peça *Menina Júlia*, August Strindberg discorre sobre este problema:

Os realistas baniram o monólogo do palco como implausível. Mas se eu puder motivá-lo, torno-o plausível, e posso então usá-lo a meu favor. É certamente plausível que um falante leia o seu discurso em voz alta para si próprio enquanto anda. É plausível um actor a estudar o seu papel em voz alta, uma criança a falar com o seu gato, uma mãe a murmurar para o seu bebé, uma velhinha a tagarelar com o papagaio, e um homem a falar enquanto dorme<sup>5</sup> (STRINDBERG 2008: 43-44).

---

comunicação, nos casos em que cada interveniente segue a sua linha, o que resulta numa espécie de conjunto de monólogos desconectados (Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, p. 130).

<sup>4</sup> Que nos textos narrativos é mediado normalmente pela figura do narrador, que revela ao leitor o processo de pensamento silencioso do herói (*idem*: 134).

<sup>5</sup> The realists have banished the monologue from the stage as implausible. But if I can motivate it, I make it plausible, and I can then use it to my advantage. Now it is certainly plausible for a speaker to pace the floor and read his speech aloud to himself. It is plausible for an actor to practice his part aloud, for a child

Existem assim duas estruturas semióticas diferentes no que diz respeito ao monólogo/solilóquio: a convenção, mais premeditada e envolvendo modelos retóricos; e a motivação, associada à simulação do discurso espontâneo e à simultaneidade do movimento dos sentimentos, do pensamento e do discurso.

Todas estas definições correspondem acima de tudo ao monólogo enquanto excerto de uma peça de várias personagens, embora também se utilize este termo nas peças que, do princípio ao fim, apresentam uma única figura em palco. Atentemos agora no termo “monodrama”, que quase sempre se aplica a obras de discurso/acção inteiramente autónomas.

Um dos sentidos do termo **monodrama** é explicado pelo estudioso americano A. Dwight Culler. Trata-se de uma forma muito usada entre o final do séc. XVIII/início do século XIX para peças dramáticas como as de Lord Alfred Tennyson (1809-1892), protagonizadas por uma só personagem (normalmente uma mulher) e caracterizadas pela sua panóplia de paixões que se sucediam umas às outras (CULLER 1975: 370). O fenómeno surgiu como uma tentativa de representar os «movimentos da alma» humana e baseou-se nos princípios filosóficos criados por Descartes e Espinosa ainda no século XVII, que produziram uma «história natural das emoções» a partir da abordagem ao movimento de Galileu. Contrariamente à filosofia antiga grega, que defendia o controlo das paixões e a imperturbabilidade como estado ideal do homem, Descartes considerou-as como veículo da felicidade, visto que delas dependem as emoções comuns ao corpo e à alma. A questão, então, era a de representar externamente o movimento psíquico. Com vista à representação corporal dos estados mentais, os actores trágicos tinham manuais que ensinavam o trabalho com a voz, a expressão facial e gestual, a respiração e a postura. Descartes achava que a música tinha um duplo poder: o de representar as paixões e o de as estimular. Assim, tornou-se um lugar comum nesta época a ideia de que a música era uma linguagem com o mesmo poder de comover e persuadir que a linguagem falada. Para ir ao encontro deste propósito, considerou-se mais eficaz associar a música a um texto literário. Foi então que, no início do século XVII, surgiu o *stilo recitativo*, no qual uma voz a solo era acompanhada apenas por uma simples melodia de baixo. Este foi o pontapé de saída para o triunfo da ópera (*idem*: 381-383). Perante este contexto, Rousseau tentou também utilizar a concepção expressiva tanto da

---

to talk to her cat, a mother to babble to her baby, an old lady to chatter to her parrot, and a sleeping man to talk in his sleep. (August Strindberg, *Preface to Miss Julie*, in *Theatre in Theory*, p. 43-44).

música como da linguagem, mas emancipando-as uma da outra. Na sua curta peça dramática *Pygmalion* (1762), estreada na Opéra de Paris, as frases musicais alternavam com as frases ditas, que seriam interpretadas, sublinhadas ou comentadas pela música. A música podia também ser acompanhada apenas pela pantomima do actor. O objectivo era o de criar uma estrutura tal que permitisse apanhar a rapidez do carácter mutável das paixões humanas. (*idem*: 370.)

Em França, as obras deste tipo eram muitas vezes chamadas de **melodramas** (literalmente, “drama musical”). Foi na Alemanha que os termos “monodrama” e “duodrama” (dois monodramas sucessivos, de duas diferentes personagens) se começaram a aplicar, mas gradualmente foram também substituídos por “melodrama”. Ao contrário de Rousseau, os autores alemães optavam pela declamação em simultâneo com o acompanhamento musical. (*idem*: 371)

A partir do séc. XIX, o monodrama começou a tornar-se elemento de outros géneros/formas, deixando de ser uma forma autónoma. Influenciou a literatura, o *Singspiel* (uma ópera cómica popular ligeira), e também levou a uma espécie de *performance* onde as baladas não eram cantadas mas sim declamadas, com acompanhamento musical («recitation music») (*idem*: 372). A leitura pública em palco, desempenhada por um único actor, era ocasionalmente chamada de “monodrama”. Apareceram ainda pequenos espectáculos de entretenimento a solo, também chamados de *one-person show*, *sketches*, *monopolylogue*, entre outros, em que um único actor (por vezes chamado de “pantomimo” – literalmente, um “executante de todos os papéis”) demonstrava as suas habilidades, desempenhando sucessivamente vários papéis (*idem*: 384-385).

O monodrama no sentido de Tennyson esteve na origem do chamado “**monólogo dramático**”. O termo, no entanto, é aplicado não ao teatro mas sim à poesia, em particular à do período vitoriano, começando pela de Robert Browning (1812-1889). Os seus poemas têm uma única personagem. O elemento dramático consiste na interacção, dentro do poema, entre falante e ouvinte: a personagem fala de alguma história do passado ou do presente, e outra pessoa está por perto. Segundo os poetas daquela época, é também dramático porque a história não é dita pelo autor, mas por alguma personagem que representa essa história. Segundo a visão moderna, a característica peculiar desta forma tem que ver com a ironia: a compreensão limitada do falante em relação às suas próprias palavras, e a compreensão muito mais vasta do poeta e do leitor. Uma das diferenças essenciais entre o monólogo dramático e o monodrama

consiste no facto de as emoções exploradas no primeiro serem ligadas às acções e circunstâncias particulares de um indivíduo, provocando no leitor uma empatia com a personagem. Assim, na poesia de Browning, os sentimentos generalizados são tornadas específicos. No monodrama, as personagens não são individualizadas; as paixões são universais e abstractas (*idem*: 366-7, 382).

O dramaturgo e teórico russo Nikolai Evréinov (1879-1953) também designava as suas obras de monodramas. As peças deste autor incluem vários actores, mas a singularidade delas consiste em que o papel timoneiro é atribuído a uma única personagem, enquanto as restantes têm uma participação passiva. Na opinião de Evréinov, o monodrama, «aspirando o mais possível a transmitir ao espectador o estado de espírito da personagem, apresenta no palco o mundo tal como ele é compreendido por ela em todo e qualquer momento da sua vida no palco<sup>6</sup>» (EVRÉINOV 1909: 5). O espectador vê o mundo circundante com os olhos do herói, e o herói é visto pelo espectador tal como ele se vê a si próprio neste ou naquele momento.

A *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance* dá-nos uma definição muito abrangente do conceito de monodrama, com a particularidade de o remeter sempre para peças/espectáculos de um único intérprete: «espectáculo dramático por um único actor», e «composição escrita para este tipo de espectáculo». São apresentadas quatro variações básicas, sendo as duas primeiras: «uma personagem que desempenha uma acção»; e «uma personagem que desempenha várias acções». As variantes seguintes implicam o desdobramento da personagem numa multiplicidade de outras personagens (KENNEDY 2003: 875).

Tendo em conta as definições apresentadas, tentemos determinar o tipo de peças que serão estudadas neste trabalho:

- não são monólogos enquanto fragmentos de peças de várias personagens, mas são, isso sim, obras teatrais autónomas, constituídas pela presença de uma só figura;
- não são monólogos no sentido de Pfister (como réplicas prolongadas em contexto de diálogo), visto que as personagens estão completamente sozinhas em palco e o seu discurso nunca é, por isso, dirigido a alguém em cena;

---

<sup>6</sup> «стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сценѣ окружающій его міръ такимъ, какимъ онъ воспринимается действующимъ въ любой моментъ его сценическаго бытія.» *Введение въ монодраму* [*Introdução ao monodrama*], p.5. [Trad. minha]

– não partilham do carácter “estático” do monólogo, porque a personagem, sozinha, cria um mundo completo, com cenário, ambiente, situações, acção e outras personagens;

– não são solilóquios na medida em que o diálogo raramente é estabelecido de si para si. É verdade que as personagens revelam a sua alma e os seus conflitos internos, mas fazem-no estabelecendo um diálogo “unilateral” com alguém, sejam figuras específicas, como o público, seja a totalidade do mundo;

– obedecem muitas vezes à estrutura profunda de monólogo que lhes é inerente, referida por Pavis: «o monólogo, que pela sua estrutura não espera uma resposta de um interlocutor, estabelece uma relação directa entre o locutor e o *ele* do mundo de que fala<sup>7</sup>» (PAVIS 1987: 251). Acontece de facto que aquele mesmo mundo sobre o qual as personagens falam seja também o mundo com quem elas falam;

– embora possam também incluir música, declamações e imitações, não são de modo algum espectáculos de entretenimento, exposições de discursos ou de habilidades nem comédias ligeiras; distinguem-se da actual *stand-up comedy* por esta forma estar muito afastada do género dramático: o comediante actua sempre enquanto ele próprio, não encarnando nenhuma personagem ao falar directamente para o público; a comicidade também é concebida de maneira diferente na *stand-up comedy* e nas nossas peças, como veremos adiante;

– não são monodramas no sentido de Evréinov visto só terem um intérprete, embora uma característica muito importante da sua dramaturgia coincida com o nosso *corpus*: o intuito da atenção exclusiva numa só figura;

– são monodramas na forma como os caracteriza a *Oxford Encyclopedia*, como peças compostas para um só actor e nas variantes em que este desempenha uma única personagem.

## **1.2 O *corpus* e o teatro de um só actor de acordo com a modernidade e a contemporaneidade**

As peças do teatro de um só actor a analisar aqui são obras dramáticas com uma só personagem, em que o intérprete cria um universo cénico completo, em que o trágico

---

<sup>7</sup> «Le monologue, qui par sa structure n’attend pas une réponse d’un interlocuteur, établit une relation direct entre le locuteur et le *il* du monde dont il parle.» (Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 251.) [Trad. minha.]

e o cómico se misturam, e onde o carácter da personagem, toda a sua vida e o seu drama constituem um elemento fundamental. Trata-se de peças que pertencem por completo ao teatro dramático, ao lado das obras dramáticas com várias personagens. Ao mesmo tempo, este teatro tem características específicas que o distinguem dessas obras, e é isso que será o nosso objecto de estudo.

Não pretendo com este trabalho tirar conclusões generalizadas sobre o teatro de um só actor, visto que, da imensidão de monodramas escritos e encenados no século XX, analiso apenas oito, havendo entre alguns deles, aliás, uma distância temporal muito alargada (a peça mais antiga é de 1886 [*Malefícios do Tabaco*] e a mais recente de 1999 [*Como eu Comi um Cão*]). As nacionalidades dos autores não constituíram critério de escolha, embora, por acaso, se trate sempre de artistas europeus. A selecção das peças está ligada, portanto, à riqueza temática e formal e ao vasto interesse interpretativo das obras escolhidas, que permite delinear várias linhas comuns entre estes textos e reflectir, a partir delas, sobre o fenómeno do teatro com uma única figura em cena. Os materiais de que se serve o meu trabalho são, por ordem cronológica, os seguintes:

– *Malefícios do Tabaco* (transliterado, *O Vrede Tabaka*) do escritor e dramaturgo russo Anton Tchékhov (1860-1904). Escrita em 1886, a versão final da peça saiu em 1903 na revista *Niva*.

– *A Voz Humana* (*La Voix Humaine*) do poeta, romancista, dramaturgo e cineasta francês Jean Cocteau (1889-1963). A peça é de 1930 e estreou no mesmo ano na *Comédie Française*, com a actriz Berthe Bovy no papel da protagonista. Em 1959, foi adaptada sob a forma de tragédia lírica por Francis Poulenc (a partir do *libretto* de Jean Cocteau) e estreada na Opéra-Comique.

– *Começar a Acabar* (*Beginning to End*), compilação feita pelo actor irlandês Jack Macgowran (1918-1973) de vários textos de Samuel Beckett (1906-1989). Teve a sua estreia em 1970, no Teatro Édouard VII. Vou referir-me em particular ao espectáculo protagonizado por João Lagarto a 19 de Novembro de 2006 no Auditório da Academia Contemporânea do Espectáculo (ACE). Esta foi uma co-produção do Teatro do Bolhão, Os Crónicos e o Teatro Nacional D. Maria II estreada a 15 de Setembro de 2006 na Sala Experimental do TNDM II.

– *O Contrabaixo* (*Der Kontrabass*) do escritor e argumentista alemão Patrick Süskind (1949). Foi originalmente escrita como uma peça para a rádio, em 1981.

Estreou com muito êxito nesse mesmo ano no *Cuvilliés-theatre* em Munique, protagonizada pelo actor Nikolaus Paryla.

– *A Arrumadora (Biletářka)*, peça escrita em 1981 para a actriz checa Barbara Plichtova, do dramaturgo, actor e encenador checo Arnošt Goldflam (1946). O autor é também conhecido pelos seus contos, livros para crianças e pela sua participação no cinema enquanto argumentista e realizador. *A Arrumadora* faz parte da sua série de monólogos escritos entre 1981 e 1986 (entre eles *Um Dia [Jeden Den]*, *Agatomania [Agatománie]*, *A Biblioteca Vermelha [Červená Knihovna]* e *Uma Noite ou Sonho [Jedna Noc aneb Sen]*).

– *Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna (Les Régles du Savoir-vivre dans la Société Moderne)* do dramaturgo, actor e encenador francês Jean-Luc Lagarce (1957-1995). A peça é de 1993 e teve a sua estreia em 1994, no *Théâtre Granit*, em Belfort, com encenação do próprio autor. Além da peça, vou referir-me ao espectáculo apresentado pelos Artistas Unidos em Março de 2005 no Teatro Taborda.

– *Stabat Mater*, do dramaturgo e artista plástico italiano Antonio Tarantino (1938), estreou no *Teatro il Vascello*, em Roma, em 1994. É a primeira peça de uma tetralogia que inclui *Paixão Segundo João (Passione Secondo Giovanni)*, *Vésperas da Virgem Santíssima (Vespro della Beata Vergine)* e *Brilharetos (Lustrini)* e que lhe valeu o prémio da escrita de teatro italiano «Prémio Riccione».

– *Como eu Comi um Cão* (trans. *Kak ja siel sobaku*), de 1999, do escritor, dramaturgo, encenador, actor e músico russo Evguéni Grichkovets (1967). A dramaturgia deste autor inclui várias peças de um só actor, nas quais Grichkovets é protótipo das suas personagens. O espectáculo que vou analisar (apresentado no Centro Teatral Vsevolod Meyerhold, em Moscovo) é, como muitas das suas outras criações, encenado, protagonizado e produzido por ele próprio. A peça e o espectáculo diferem um pouco; as suas ideias são as mesmas, mas a escolha de alguns episódios narrados é diferente. As citações escolhidas serão tiradas da peça.

Seria pertinente tentar compreender de que maneira estas obras se inserem na dramaturgia dos autores em questão, o que poderá tê-los inspirado à criação de peças “a uma voz” e as possíveis razões do desenvolvimento deste género nas últimas décadas do século XX. Não há respostas definitivas, apenas algumas linhas que podem servir de estímulo à reflexão.

De facto, depois dos anos setenta, este tipo de monodrama é escrito, editado e encenado em abundância. Tornou-se um fenómeno comum e generalizado e um número significativo de autores contemporâneos recorre a ele de várias formas e segundo abordagens diversas. Mas não é por acaso que se inclui no *corpus* deste trabalho uma peça do final do século XIX. Anton Tchékhov, grande precursor do teatro moderno, escreveu esta pequena «cena-monólogo» na sua maneira própria: em apenas quatro páginas, condensou toda a vida de um homem (todo o seu mundo psicológico, emocional e quotidiano), tal como o faz nos seus contos; ainda que este tipo de “monólogo” seja o mais próximo do sentido tradicional do termo (uma personagem chega ao palco e profere um discurso), é a concentração de um universo inteiro no palco, criado unicamente por uma personagem, aquilo que veremos também nas peças mais modernas.

Jean Cocteau, para além de *A Voz Humana* de 1930, escreveu outros dois monólogos, ambos pensados para Édith Piaf. O seu conto *Le Fantôme de Marseille* foi transformado em peça em um acto e de uma só personagem em 1940; *Le Bel Indifférent* foi escrito no mesmo ano, criando uma ideia muito semelhante à de *A Voz Humana*: uma mulher traída pelo amante. Nesta peça estão ambos presentes em palco, embora só a mulher fale, perante a indiferença silenciosa do homem. Na opinião de Jean-Jacques Kihm, também na poesia de Cocteau aparecem por vezes elementos de diálogo, e alguns dos seus poemas podem considerar-se «diálogos a uma voz» (KIHM 1960: 94), talvez um pouco como no “monólogo dramático” de Browning.

Quando, em 1959, Francis Poulenc compôs uma ópera a partir de *A Voz Humana*, a peça de uma só personagem já não seria exactamente “a uma voz”: embora diferentemente dos monodramas da época vitoriana (quando, como referimos, regra geral a música ora alternava com as palavras ditas ou cantadas, ora as acompanhava), a música aparece aqui também com uma função importante, ao desempenhar o papel da figura ausente do amante (*idem*: 92) e servindo, desse modo, de apoio à actriz. É que *A Voz Humana* tem uma particularidade: não é apenas uma interacção entre falante e ouvinte mas trata-se realmente de um diálogo, ainda que um dos lados seja inaudível.

Várias razões levaram Cocteau a escrever esta peça; o próprio as explica no prefácio da edição da obra (1946: 9-13). Uma delas seria a resposta à crítica que lhe era frequentemente apontada, a de apostar demasiado na encenação, de «encher» as suas peças de maquinaria. Na ideia de Cocteau, *A Voz Humana* é cenicamente simples: um



só acto, um só quarto, uma única personagem e «o acessório banal das peças modernas, o telefone» (*idem*: 10). Há ainda o propósito de virar as costas ao teatro realista praticado na sua época, «que está para a vida como a natureza está para as telas do Salão de Belas-Artes»<sup>8</sup> (*ibid.*), criando uma personagem anónima e rejeitando a virtuosidade e a contracenagem simplista. Finalmente, por ser criticado de «reclamar sempre o primeiro lugar» (*idem*: 11), prejudicando os seus intérpretes ao exigir-lhes uma obediência cega, cria uma obra em que seria a actriz a brilhar. Mais do que à peça, o verdadeiro protagonismo pertenceria à mulher que, graças a este drama, poderia fazer dois papéis, um da personagem que fala e outro da personagem que ouve, e delimita o carácter da personagem invisível através dos seus silêncios (*ibid.*).

O caso de Samuel Beckett é muito especial. As suas peças dialogadas já ilustram a impossibilidade de uma comunicação “normal” e, como sugere Jean-Pierre Sarrazac, a função tradicional do diálogo, a de formular o conflito e de o conduzir ao desfecho, desvanece-se, dando lugar, pura e simplesmente, à linguagem e às suas «compulsões solitárias»:

A totalidade da obra de Beckett apresenta-se como um “compêndio de comunicação” em uso nos nossos dias. Uma comunicação circular e repetitiva. Um discurso de isolamento, cujo diálogo seria o astro morto e apenas os satélites permaneceriam acessíveis: solilóquio, monólogo, aparte e outras compulsões solitárias da linguagem. (SARRAZAC 2002: 138).

Na sua dramaturgia abundam peças de um só intérprete. Ao criar estas obras, Beckett tem duas intenções: uma, a de conciliar o pensamento proferido e o monólogo interior (nos anos cinquenta, o monólogo teatral aparece muito associado a este recurso do romance); outra, a de romper com a convenção inerente à grande parte dos monólogos que se escrevem procurando, como explica Joseph Danan, soluções cénicas para o problema da exteriorização da palavra interior (DANAN 1994: 41). É uma tentativa, então, de dar uma motivação ao discurso proferido no monólogo. Danan aponta as características que surgem desta preocupação, que Beckett demonstra a partir das novelas escritas em 1945, e que depois começará a transpor para o teatro em finais dos anos cinquenta. O primeiro exemplo são os seus *Textes pour Rien*, principalmente o

---

<sup>8</sup> «Le théâtre réaliste est à la vie ce que sont à la nature les toiles du Salon des Beaux-Arts» (Jean Cocteau, *La Voix Humaine*, p. 10).

primeiro, que pode ser lido como o protótipo do monólogo interior beckettiano: um narrador e um tempo imóvel aberto à repetição infinita (*ibid.*).

Desde então, Beckett recorre incessantemente à forma monologada. Mas os seus “monólogos”, contrariamente aos tradicionais – em que uma personagem sozinha em cena falaria na primeira pessoa –, envolvem sempre, nas palavras de Danan, «deslocação ou dissociação» (*idem*: 42). Ora são utilizadas vozes múltiplas, ora uma voz única na terceira pessoa, etc. O “eu” parece sempre afastar-se de si próprio e por vezes desdobrar-se (noutros, ou noutro “eu”). Por isso é muito difícil denominar este teatro de “monólogo”; os textos de Beckett a uma voz são comumente conhecidos por “monodramas”.

Assim, em *Krapp’s Last Tape* (1958) trata-se de um monólogo a duas vozes: a voz falada de Krapp no presente, e a voz gravada de Krapp noutros tempos. O gravador funciona como parceiro de Krapp e assim a convenção é justificada: ele pode falar sozinho porque se está a gravar. E, sobretudo, como refere Danan, enquanto a fita roda, é ela que preenche o vazio, substituindo o pensamento de Krapp. As palavras que ele regista são aquilo que mais tarde lhe servirá de pensamento. Trata-se, portanto, do «pensamento do outro», do «pensamento de fora», tornado visível pelo girar da fita (*ibid.*). Na peça *Not I* (1972), em que não há mais do que uma boca e a silhueta de um “Auditor”, o texto é uma fala na terceira pessoa precisamente sobre aquele que está a narrar; em *A Piece of Monologue* (1979) reencontra-se esta utilização da terceira pessoa: o narrador “acompanha” uma personagem que, afinal, é tão-só ele próprio (*idem*: 43); em *That Time* (1974) a única personagem tem o nome de “Listener”, e a dissociação é introduzida de outra forma: pelo emprego do “tu” (como substituto do “eu”) e pela repartição em séries da narração a três vozes *off* (mas que são a mesma, a do protagonista, como afirma Beckett), provenientes de três direcções diferentes e correspondentes a memórias.

O meu objecto de estudo, a compilação feita por Jack MacGowran de excertos da obra de Beckett (entre eles de *Krapp’s Last Tape*, *Waiting for Godot*, *End Game*, *L’innomable*, poesia, etc.), como que retoma a estrutura mais “tradicional” – por estranho que seja aplicar este termo à obra de Beckett – da peça a uma voz. A personagem fala de si própria na primeira pessoa, assumindo que a sua presença e a história contada são suas. Não deixa por isso de ser um monodrama “motivado”: a solidão existencial da personagem justifica a sua solidão cénica, como de resto acontece também nas outras peças do *corpus*.

O autor checo Arnošt Goldflam, que para além de teatro escreveu uma grande quantidade de prosa narrativa, experimentou as possibilidades do monodrama várias vezes ao longo dos anos oitenta, porque, como supõe o crítico Aleš Merenus, foi precisamente esta forma que permitiu ao autor satisfazer completamente o seu apetite pela narração (MERENUS, 2010).

Já o próprio autor explica que lhe interessou o facto

de não ser necessário muito – apenas uma actriz – ou um actor – e os espectadores. E, é claro, o tema, qualquer coisa que quero contar, representar e também encetar uma espécie de diálogo entre eles. Acontece muitas vezes que entre os actores e os espectadores existe uma “quarta parede”, o actor faz um diálogo artificial, ora pelo telefone, ora, simplesmente, para alguém imaginário, etc. Interessou-me abrir esta quarta parede, esta barreira entre actores e público, e dirigir-me directamente aos espectadores [...] falar com eles, fazer-lhes perguntas, atacá-los, encetar um diálogo directo, precisamente comunicar com os espectadores. Ter o espectador como parceiro para a peça e na peça. Então, quando escrevi o meu primeiro monodrama [anos 80] – *A Arrumadora* – e depois ainda outros (*A Biblioteca Vermelha*, *Agatomania*, *Um Dia*, *Uma Noite* etc.) isso não era muito comum, era – pelo menos aqui [na Checoslováquia] – qualquer coisa nova e que provocou uma reacção muito forte [...] <sup>9</sup> (GOLDFLAM, 2013 entrevista via *email*)

Para o autor foram acima de tudo importantes, então, o aproveitamento apenas daquilo que é essencial no teatro – actores e espectadores –, e o confronto directo com o público, a quebra da “quarta parede”.

Na obra do dramaturgo russo Evguéni Grichkovets passa-se algo muito parecido em termos da relação com a plateia mas, sendo o autor protótipo da sua personagem, este contacto torna-se ainda mais íntimo. A personagem tem a necessidade de entrar em contacto com o público, de o transformar em seu confidente. É muito difícil determinar uma fronteira entre o épico e o dramático nas suas peças: o carácter narrativo manifesta-se de forma muito visível (o herói é narrador e, recorrendo às suas memórias, faz o

---

<sup>9</sup> «že není mnoho potřeba – jen herečku – nebo herce – a diváky. A ovšem také téma, něco, o čem chci vypovídat, hrát, a taky -vést dialog svého druhu mezi nimi. Ono to často bývalo a někdy i stále je tak, že mezi herci a diváky je "čtvrtá stěna", herec vede umělý dialog, tu přes telefon, tu jen tak, do pomyslné zdi atd. Mně zajímalo tu čtvrtou stěnu, tu přehradu mezi herci a diváky otevřít a obrátit se rovnou na diváky, [...] mluvit s nimi, ptát se jich, atakovat je, vést dialog přímo, rovnou komunikovat s diváky. Mít diváka jako partnera ke hře a ve hře. Což tehdy, když jsem napsal to první monodrama, Biletářku- a pak i ty další (Červenou knihovnu, Agatománii, Jeden den, Jednu noc atd.) nebylo zvykem, bylo to – aspoň u nás – jakési novum a vzbudilo to velký ohlas [...]» Arnošt Goldflam, entrevista via *email*. [Trad. minha.]

reconto das histórias da sua vida); e são nele “montados” elementos do drama (didascálias, diálogos, monólogos, microdiálogos). Grichkovets, assim como Goldflam, define as suas peças de uma só personagem como “monodramas”.

Então, pelos vistos, a opinião de Merenus acerca de Goldflam é muito válida e aplica-se também a Grichkovets e a outros autores, visto que, efectivamente, há uma grande ligação entre o teatro para um só actor e o género narrativo. Talvez não tenha sido por acaso que o único texto dramático de Patrick Süskind, de resto contista e romancista, seja precisamente um monodrama.

O mesmo se pode talvez dizer acerca de Antonio Tarantino, mas a sua influência, também literária, recai não só sobre a prosa como também sobre a poesia: leitor ávido de poesia, o lirismo é transposto para as suas peças. Tarantino começou a escrever teatro com *Stabat Mater*, em 1993. *Vésperas da Virgem Santíssima* (1994), uma outra peça da sua tetralogia, também tem só um actor e até algumas semelhanças estilísticas com *Stabat Mater*. O autor considera estes seus textos como «prosa em verso» e explica que a primeira versão de *Stabat Mater* foi escrita em prosa, tendo depois decidido pô-la em versos «muito livres» (TARANTINO 2004: 82).

De resto, mesmo nas suas peças com mais do que um actor (em Tarantino, na maioria, as peças têm no máximo dois actores) existe também um carácter “monologal”, na medida em que as réplicas de cada personagem tendem a ser muito longas.

*Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna* é a única peça a uma voz de Jean-Luc Lagarce. No entanto, noutras obras deste autor encontramos, tal como em Tarantino, um carácter monologal (por exemplo, em *Tão só o Fim do Mundo*, onde cada personagem profere frequentemente tiradas muito longas); e um carácter narrativo, com a utilização de discursos indirectos e personagens que contam a sua história na terceira pessoa (lembremo-nos de Beckett), como que distanciando-se de si próprias e representando a “personagem da sua personagem”: é o caso de *História de Amor* (*últimos capítulos*). François Berreuer afirma que o dramaturgo «escrevia teatro mas, no fundo, havia um desejo romanesco, ele gostaria de ser romancista» (BERREUR 2007: 70), e Jean-Pierre Han encontra neste desejo o motivo da incompreensão da escrita de Lagarce pelo seu público: «é que ele não foi compreendido enquanto autor de teatro, porque olharam para aqueles textos como se fossem textos romanescos» (HAN 2007: 71). Lagarce criou um estilo de escrita muito singular: embora seja influenciado por

Beckett (o vazio) e por Ionesco (a quebra da forma), entra em ruptura com eles e ao mesmo tempo com o chamado “teatro do quotidiano” que dominava nos anos oitenta em França. Berreuer afirma que a sua escrita «repousa na *forma da linguagem*» (BERREUR 2007: 68), sendo a narração um dos aspectos dessa sua estética própria.

Lagarce foi um entusiasta do teatro independente na sua época. O seu teatro, assim como o de Goldflam, está ligado à economia dos meios. Como explica o crítico David Bradby, em França, a partir do final dos anos setenta, formam-se vários grupos de jovens dramaturgos – entre eles Lagarce – sobretudo de fora de Paris, com o objectivo de criar um teatro que não caia no domínio da «máquina cultural». Desenvolveram por isso o chamado «teatro pobre», um teatro produzido com os seus próprios recursos, por mais escassos que fossem (BRADBY 2007: 79). *Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna*, tal como os restantes monodramas (os analisados aqui e quiçá em geral), vão ao encontro desta economia, não só porque utilizam uma estética de palco minimalista, mas também porque reduzem o elenco ao seu mínimo indispensável.

Na opinião de David Bradby, a proliferação do monólogo no teatro após 1968 surge no contexto da autonomização, nesta altura, da encenação relativamente a um texto preexistente, o que conferiu ao teatro uma liberdade reflectida também nos textos dramáticos. A abertura à inovação no texto tornou-se não só possível como também necessária, visto que seria preciso criar formas originais perante o êxito estrondoso de certas encenações, como as de Robert Wilson ou Patrice Chéreau (*ibid.*).

Assim, com os desenvolvimentos da vanguarda a partir da guerra, os modelos tradicionais do texto dramático (incluindo a divisão rígida de géneros) são derrubados e dão lugar, sobretudo a partir dos anos cinquenta, a estruturas abertas, novas regras de composição e princípios de construção. Desenvolvem-se os géneros híbridos (por exemplo, a “farsa trágica”); e misturam-se não só categorias teatrais como também se transpõe para o teatro muito da literatura, tanto da prosa (o monólogo, como vimos, toma o aspecto de narração, «de diálogos que se disfarçam e negam a si próprios», (PLOURDE 2007: [355]) como da poesia, visto que a abordagem de temas muito íntimos se faz com frequência num registo lírico.

Bradby refere ainda que, quando nos anos setenta os encenadores se voltam a interessar pelos textos, recorrem a escritores com experiência de actores, por isso as referências dos jovens autores dos anos oitenta já não são as peças existentes na tradição

literária mas sim a experiência dos jogos teatrais, as improvisações e as criações colectivas que resultaram em representações ou “one-man shows”. Este contexto abre espaço à escrita abundante do monólogo, que Bradby justifica com a concentração dos artistas na palavra e na estética da palavra «fragmentada»:

Perante um mundo opaco, no qual as explicações milenares (com as suas estruturas literárias) não vingaram, a tendência é o encerramento na palavra, palavra que se desdobra, a maior parte do tempo, sob a forma de fragmentos descontínuos [...]. A voz é portanto primordial: precede quaisquer informações sobre o lugar ou a personagem. O monólogo dramático constitui assim uma primeira solução para o escritor (BRADBY 2007: 79).

Aliam-se então dois momentos: a ruptura com as formas dramáticas tradicionais, e a recuperação da importância do actor e do texto face à “mecanização” teatral da era contemporânea. Neste sentido, o dramaturgo francês Valère Novarina afirma:

O teatro, depois do reino do espectacular, do encenador e do cenógrafo, depois de um período em que se mecanizou muito, teve a necessidade de se recolher em si próprio. Já era tempo de o teatro se isolar por um momento e de voltar a concentrar-se no principal, a saber, o actor e o texto. Isso corresponde certamente a algo de profundo que as pessoas necessitam. Elas estão de novo à procura da pobreza e do silêncio. E o monólogo, estranhamente, é um lugar de silêncio...<sup>10</sup> (NOVARINA 1994: 52).

Esta necessidade dos espectadores está relacionada com a proximidade que se cria entre o único intérprete e o seu público, apoiada ainda pela “pobreza” cénica que permite concentrar a atenção apenas no actor. O espectador, segundo Bradby, sente-se «como se deparado com um ser humano pelo qual tivesse uma emoção real. [Os monólogos,] por reatarem muitas vezes a tradição literária da confissão, podem agrupar-se na categoria de “teatros do eu”» (BRADBY 2007: 79-80).

Na mesma ordem de ideias, Sarrazac opõe as personagens das dramaturgias tradicionais que «agem» às dos monólogos que se «rememoram» (SARRAZAC 2002: 161).

---

<sup>10</sup> «Après le règne du spectaculaire, du metteur en scène et du décorateur, après un période où le théâtre s’est beaucoup mécanisé, il a eu besoin de se recueillir en lui-même. Il était temps que le théâtre fasse retrait un moment et qu’il se reconcentre sur le principal, à savoir l’acteur et le texte. Ça correspond certainement à quelque chose de profond dont les gens ont besoin. Ils sont à nouveau en demande de pauvreté et de silence. Et le monologue, bizarrement, est un endroit de silence...». (Valère Novarina, “La parole des auteurs” p. 52). [Trad. minha.]

E, finalmente, Jacqueline Razgonnikoff resume o essencial, descrevendo o monólogo contemporâneo como

[...] um gênero que se instalou a pouco e pouco na dramaturgia do nosso tempo, um sinal dos tempos, sem dúvida, o sinal da grande solidão dos homens na nossa sociedade, o sinal também da penúria crescente dos meios teatrais, o sinal, por fim, da reclusão dos criadores num universo onde a comunicação se torna cada vez mais difícil.<sup>11</sup> (RAZGONNIKOFF 2007: 258).

---

<sup>11</sup> «[...] un genre qui s'est petit à petit fait une place dans la dramaturgie de notre temps, signe des temps, sans doute, signe de la grande solitude des hommes dans notre société, signe aussi de la pénurie croissante des moyens théâtraux, signe enfin de l'enfermement des créateurs dans un univers où la communication devient de plus en plus difficile. (Jacqueline Razgonnikoff, «L'interprétation du monologue classique», in *Figures du Monologue Théâtral*, p. 258).

## 2 – Antes do palco

«(...) ela disse/ disse para si/ a quem mais/ tempo de parar (...) parar de andar (...)/ à procura de um outro/ uma outra alma viva/ uma única outra alma viva.»  
Samuel Beckett, *Cadeira de Baloço*, p. 38.

«Sabem, muitas vezes estou  
só.»  
Patrick Süskind, *O Contrabaixo*, p. 20.

Um homenzinho de casaca coçada a queixar-se da sua vida miserável no clube de uma vila provinciana russa;

uma arrumadora de cinema pobre, inculta, meio maluca, a discursar para os espectadores que esperam o início da sessão;

uma vendedora de roupa barata que perdeu o único filho;

uma senhora conhecedora das regras da vida correcta e ideal;

um contrabaixista intelectual e erudito, não compreendido e ainda por cima desesperadamente apaixonado;

um vagabundo maltrapilho à beira da morte;

um ex-marinheiro da frota militar mergulhado em problemas existenciais;

uma mulher em desespero de amor perdido, agarrada ao telefone.

Oito personagens e oito histórias muito diferentes. Mas existe em todas elas um denominador comum. Este capítulo pretende especificar o conteúdo dos textos literários, das histórias contidas nas peças.

Na peça de Anton Tchékhov, *Malefícios do Tabaco*, designada pelo autor como cena-monólogo, o protagonista, Ivan Ivánovitch Niúkhin, apresentando-se num clube para proferir uma palestra sobre o nocivo tabaco, abandona rapidamente o tema e fala da sua vida privada. Compreende-se: o protagonista tem uma enorme necessidade de falar com alguém e lança-se em confissões.



Niúkhin, como o caracteriza o autor, é «marido da sua mulher, proprietária de uma escola de música e de um internato feminino<sup>12</sup>» (TCHÉKHOV 1985: 302). É esta a sua situação: ele, no mundo, não passa de um “anexo”.

À medida que fala da sua vida, ele não se define como um indivíduo independente, mas como alguém que vive em função das ordens e desejos de outra pessoa, a esposa. Nada lhe pertence: a escola de música é da mulher, ele apenas cumpre o que lhe mandam, exercendo numerosas funções, desde pedagogo a exterminador de percevejos; não diz «as minhas filhas», mas sim «as filhas da minha mulher» (*idem*: 303). Não tem nada: nem dinheiro, nem opiniões, as suas próprias ocupações nem sequer são decididas por ele, não tem amor, nem dignidade, transformou-se, como ele diz, «num parvalhão e numa insignificância». É um servo da sua mulher. A sua individualidade (ainda se lembra dela, dos tempos em que «era jovem, inteligente, estudava na universidade, sonhava, considerava-se um ser humano<sup>13</sup>» [*idem*: 305]) foi substituída por um papel puramente funcional. Em trinta e três anos de vida matrimonial foi tão subjugado, espezinhado e embrutecido pela sua mulher avarenta, egoísta e autoritária, que perdeu a personalidade e a liberdade. A própria possibilidade de desabafar neste momento, ou seja, de ser ele próprio, surgiu graças à ausência da mulher.

No pesadelo em que se tornou o quotidiano real de Niúkhin, lamenta o que poderia ter sido, sabendo que é «melhor e mais puro do que tudo isto<sup>14</sup>». Mas o “agora” é outro e ele assume-se como um ser tão vazio, ou antes, esvaziado, que chega ao ponto de reduzir o próprio impulso de fuga dessa vida odiosa à medíocre vontade de se «tornar árvore, poste, espantalho<sup>15</sup>» (*ibid.*) num campo vazio. Perante a sua vida infeliz e humilhante e a ausência de qualquer perspectiva, resta-lhe apenas a memória de ter sido um ser humano e o desejo de se tornar uma coisa inanimada que, pelo menos, goza de paz e sossego.

---

<sup>12</sup> «муж своей жены, содержательницы музыкальной школы и женского пансиона» (Антон Чехов, *О вреде табака*, 302). [Trad. minha.]

<sup>13</sup> «я был когда-то молод, умен, учился в университете, мечтал, считал себя человеком» (Антон Чехов, *О вреде табака*, 305). [Trad. minha.]

<sup>14</sup> «я выше и чище этого» (Антон Чехов, *О вреде табака*, *ibid.*) [Trad. minha.]

<sup>15</sup> «стоять деревом, столбом, огородным пугалом» (Антон Чехов, *О вреде табака*, *ibid.*) [Trad. minha.]

No fundo, a única identidade que pertence realmente à personagem é o nome, e mesmo este foi substituído pela sua patroa-mulher por «palhaço, áspide, ou Satanás<sup>16</sup>» (*idem.*: 304).

Na verdade, este homem foi transformado em ninguém. E tem consciência disso. É assim, como um ninguém, que ele se define. A sua solidão é enorme e levou-o a falar da sua vida privada perante estranhos. Mas na sua vida esvaziada de qualquer conteúdo humano, a solidão já não o assusta – desde que seja outra, uma nova solidão que o liberte da escravidão.

Em *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, é o abandono por parte do amante que determina o estado psicológico da protagonista e a sua relação com os outros. A separação da pessoa que, nos últimos cinco anos da sua vida, significava tudo para ela abala a sua vida e altera a sua atitude para consigo própria e para com o mundo.

Na sua conversa telefónica, todas as tentativas de se aproximar do homem amado são angustiantes. Sabemos que a situação desta mulher é irremediável (o homem vai casar-se com outra mulher) e assistimos a uma cena tensa e, em todos os sentidos, desconcertante, além do mais porque o seu discurso desesperado é interrompido pelas falhas constantes de comunicação. O conteúdo das suas réplicas é revelador de uma tentativa de jogo de orgulho feminino (ela diz que se sente bem, que saiu e se pôs bonita, quase não fumou, etc.) demasiado evidente e rapidamente arrasado pela triste verdade: está a sofrer intensamente e já tentou suicidar-se. Quando já não tem forças para continuar este jogo, a auto-culpabilização e as palavras «meu amor», «meu querido» acrescentam a este cenário uma carga de desespero ainda maior. Praticamente não há ilusões, a própria realidade tornou-se um pesadelo.

E, neste pesadelo, o abandono e a separação assemelham-se a uma espécie de morte. Ela não só faz o luto pelo amor perdido (quer, por exemplo, guardar as cinzas das cartas do amante), mas a própria perspectiva, para esta mulher, de continuar os seus dias sem o homem amado dá-lhe uma impressão de “não-vida”. A protagonista faz várias alusões à sua identificação enquanto “morta-viva”:

Apesar de tudo, estamos ligados pelo telefone [...] E além disso tinha a promessa da tua chamada telefónica. Então, imagina que tive um ror de pequenos sonhos.

---

<sup>16</sup> «чучело, или аспид, или сатана» (Антон Чехов, *О вrede табака*, 303). [Trad. minha.]

Esse toque de telefone era como uma pancada que tu me davas e eu caía.<sup>17</sup>  
(COCTEAU 1976: 152-153).

Ainda referindo-se ao aparelho telefónico, define a sua “morte” psicológica: «Se tu não me amasses e se fosses hábil, o telefone tornar-se-ia uma arma assustadora. Uma arma que não deixa rasto, que não faz barulho<sup>18</sup>» (*idem.*: 148). O telefone, por um lado, é um meio de ligação entre os dois: «Falamos, falamos e nem pensamos que será preciso calarmo-nos, desligar, voltar a cair no vazio, no escuro...<sup>19</sup>» (*idem.*: 149); por outro lado é como uma arma mortífera, visto que as palavras do homem amado, a única coisa que lhe resta, que o ex-amante lhe pode dar, não são de amor, mas de suposta consolação. A ausência do homem é dolorosa para a protagonista, mas a comunicação por telefone acrescenta-lhe uma sensação de morte.

A personagem deixa de se sentir viva, perde a sensação de si própria. Este estado alterado tem também manifestações inesperadas: rasga um maço de fotografias de uma só vez, com uma força antinatural, e o cão não a reconhece.

O sofrimento comparado com a morte psicológica é ainda referido pela mulher quando fala sobre a sua relação com o amado, na qual, como explica, estava sempre a «morrer» e a «renascer» em dependência do comportamento dele. Compreendemos que a sua vida se centrava neste homem, o que a levou a afastar-se das outras pessoas. Agora, este isolamento, o distanciamento dos amigos e familiares torna a sua solidão completa. A consciência de que eles existem, mas não para ela, intensifica esta solidão.

Ao mesmo tempo que ela fala com o ex-amante, há muita gente a utilizar o serviço telefónico. E ao contrário da nossa protagonista, cuja ligação está sempre a falhar, esta multidão *consegue*, pelos vistos, comunicar: é «todo o mundo a falar<sup>20</sup>» (*idem.*: 142) e a estorvar, ainda por cima, como que intencionalmente, a sua própria comunicação, necessária e urgente. Por força da sua angústia e sensação de vazio, toda a gente parece ter-se tornado inimiga, ameaçadora e indiferente à sua dor. Além disso são estranhos, pessoas completamente alheias a ela e, novamente, o facto de terem alguma presença naquele preciso momento reforça a ausência da única pessoa de quem ela

---

<sup>17</sup> «[...] malgré tout, on est relié par le téléphone [...]. Et puis j'avais cette promesse de ton coup de téléphone. Alors, figure-toi que j'ai fait une foule de petits rêves. Ce coup de téléphone devenait un vrai coup que tu me donnais et je tombais». Cocteau, pp. 152-153. [Trad. minha.]

<sup>18</sup> «Si tu ne m'aimais pas et si tu étais adroit, le téléphone deviendrait une arme effrayante. Une arme qui ne laisse pas de traces, qui ne fait pas de bruit». Cocteau, p. 148. [Trad. minha.]

<sup>19</sup> «On parle, on parle, on ne pense pas qu'il faudra se taire, raccrocher, retomber dans le vide, dans le noir...» Cocteau, p. 149. [Trad. minha.]

<sup>20</sup> «Il y a du monde sur la ligne». Cocteau, p. 142. [Trad. minha.]

precisa. Surge portanto, uma vez mais, um fenómeno comum à maioria dos textos estudados: a solidão no meio da multidão.

Em *O Contrabaixo*, de Patrick Süskind, o protagonista, ao referir-se à música que toca no gira-discos, apresenta-a com as seguintes palavras: «Isto sou eu» (SÜSKIND 1984: 1). É através desta identificação, em que ele é a música e tudo à sua volta é música, que se desenvolve toda a sua filosofia sobre o amor, as outras pessoas, todo o mundo. São essas ligações que determinam como ele se identifica no mundo.

Na interligação dos vários planos da sua vida (a relação entre ele e o seu contrabaixo, ele e a mulher amada, ele e o meio profissional, ele e a sociedade), surge um quadro completo do seu mundo. E todas as combinações de elementos da sua vida confluem no universo da música.

A música é a sua profissão, a componente mais importante da sua vida. Para ele existem como que duas dimensões em que se desenvolve a sua existência: uma é a do seu dia-a-dia que não o satisfaz, em que se sente humilhado, subestimado e invisível; a outra é a da “compensação” desta sua forma de vida.

Para ele, o lugar que ocupa na orquestra torna-o, injustamente, inferior na hierarquia profissional:

[...] No topo encontra-se o DM, o Director Musical, a seguir vem o primeiro violino, depois o segundo primeiro violino, as violas, os violoncelos, as flautas, os oboés, os clarinetes, os fagotes, a percussão – e na cauda o contrabaixo. [...] Quando entram os tímboles, até na última fila se ouvem, e toda a gente diz ah, ah, os tímboles. Quando eu entro, ninguém diz ah, ah, o contrabaixo, porque eu passo despercebido no conjunto (*idem.*: 25)

Queixa-se também da sua condição de «funcionário», quando, na sua opinião, vale muito mais: «Um génio funcionário! Um génio incompreendido, um genial funcionário até morrer, que toca na Orquestra Nacional como contrabaixo...» (*idem.*: 40). Ele vê o seu papel como uma peça sobressalente do mecanismo e sente-se sufocado na sua vida estável:

Sabem uma coisa, isto às vezes põe-me num pânico tal, eu... eu... de vez em quando nem consigo sair de casa, de tão seguro que estou. Quando tenho tempo livre... e eu tenho muito tempo livre, prefiro ficar em casa, com medo, como agora, como é que vos hei-de explicar? Sinto uma angústia, é um pesadelo, tenho um medo terrível da segurança, é uma espécie de claustrofobia, uma psicose do emprego fixo... e logo com o contrabaixo. E o pior é que não existe contrabaixista

por conta própria. A haver, onde? Como contrabaixista fica-se funcionário para o resto da vida (*idem.*: 42)

Ele, com a sua ambição de ser um verdadeiro artista com liberdade de criação absoluta, percebe que se transformou num cinzento funcionário público, que não merece mais do que os «contabilistas, os especialistas em questões de exportação, os empregados de laboratórios de fotografia, os juristas a tempo inteiro» (*idem.*: 40), num elemento do *establishment*, esse mesmo que, como ele acha, não o deixa respirar. Ao mesmo tempo reconhece que é um artesão, um bom executante, e não um artista criador. Tem esse sonho, mas falta-lhe o talento.

Tudo isso desenvolve nele uma espécie de complexo de inferioridade. Mas, nesta situação, surge naturalmente um complexo compensatório – o de superioridade. O contrabaixista mantém relações muito “estreitas” com os grandes génios da música e da literatura que já não estão entre nós (embora reconhecidamente imortais). Priva com eles em pé de igualdade. Refere-se a eles como se fossem seus vizinhos:

Aliás, ele batia na mulher, o Wagner. Na primeira, claro. Não na segunda. Nessa nem pensar. Mas a primeira apanhava. Em suma, uma pessoa desagradável. Pode bem ter sido um tipo extremamente simpático, insinuante a mais não poder, mas desagradável. Imagino que ele nem a si próprio se suportava. Também andava permanentemente com eczemas na cara causados pela... antipatia. Enfim. Mas as mulheres faziam bicha atrás dele. (*idem.*: 18)

Ou como se fossem seus colegas de verdade; não só os critica: insinua que faria melhor:

Como músico, atribui-se a Mozart uma importância exagerada [...]. Naquela época a situação estava incomparavelmente facilitada para Mozart. Nessa altura, qualquer um podia aparecer e, sem problemas, tocar e compor o que quer que fosse, pois era sempre novidade. E nesse tempo as pessoas também demonstravam maior apreço. Nessa época, eu teria sido um virtuoso mundialmente conhecido (*idem.*: 30-31)

O protagonista refugia-se em reflexões sobre a grande música dos tempos passados e ao fazê-lo transfere-se a si próprio para esses tempos e como que procura aí o seu lugar e o seu valor ao lado dos génios da música.

O elemento que mais ressoa na sua vida é o seu instrumento musical, o seu contrabaixo. Existe uma espécie de partilha de identidade com o instrumento: parece o seu *alter ego*, ou a sua alma gémea. Note-se que este objecto inanimado é visto e tratado, pelo músico, como um ser vivo, com alma. Esta criatura encaixa-se em vários

papéis e como que tem vida própria. Antes de mais, o músico fala dele como de um membro da sua família. Refere-se a ele como a uma mulher, sua cónjuge. É com o contrabaixo que ele mantém a relação mais íntima: o tamanho do instrumento é quase humano, a sua forma lembra uma figura feminina e a própria maneira como é manuseado, agarrado como num abraço, insinua esta intimidade. O protagonista fala inclusivamente sobre a sexualidade do seu instrumento, afirmando que este «parece uma velha gorda. As ancas muito descaídas, a cintura perfeitamente desproporcionada, moldada muito acima e pouco estreita; e para além disso estes ombros estreitos [...] Isto acontece porque o contrabaixo é hermafrodita» (*idem.*: 18). Então, é como se o contrabaixista tivesse um namorado bissexual, ou mesmo um concubino. A relação com este objecto é de amor-ódio: zanga-se com o impertinente contrabaixo que lhe “estorva a vida”; parece que vive numa relação matrimonial frustrada e sem saída, a única vida familiar possível para ele, e mesmo esta infeliz.

Mas na sua vida, fora deste extravagante “matrimónio”, há também uma mulher amada. Só que nem sequer se trata de um amor não correspondido, é antes um amor “unilateral”: a mulher por quem está apaixonado não só desconhece os sentimentos dele, como também, provavelmente, não sabe da sua existência. Esta “relação” tornou-se uma espécie de sonho do protagonista: todo o seu romance existe apenas na sua imaginação:

Ela também me aparece durante o dia. Só durante o espectáculo, é evidente. Nessas ocasiões penso que ela se encontraria na minha frente, muito colada a mim, como agora o contrabaixo. E que eu não era capaz de me conter e que tinha de a abraçar... assim... e com a outra mão assim... tal como com o arco... (*idem.*: 38)

Tudo é ilusório, e compreendemos que ele não tem hipóteses. Parece que está apaixonado por alguém que nem sequer existe. E como todos os outros elementos da sua vida, a sua amada também faz parte da música. É cantora de ópera, e todas as fantasias do herói sobre o amor entre eles são relacionadas com a criação musical:

Como o pólo oposto do que se pode imaginar que seja um contrabaixo, do ponto de vista humano e como sonoridade instrumental, esta soprano [...] seria pois o pólo oposto a partir do qual... a que ou com o qual o contrabaixo se liga [...] faz faísca musical [...] E só assim a música é possível. Pois nesta tensão do aqui e do ali, da altura e da profundidade [...] é aí que nasce o sentido musical e a vida, sim a vida, pura e simplesmente. (*idem.*: 4)

A relação do protagonista com o mundo, por assim dizer, “atrás da sua janela”, é estabelecida, em primeiro lugar, através dos sons. É o mundo vulgar, do barulho quotidiano, irritante. Revestiu de material isolante as paredes do seu quarto e vive com a janela fechada. Os sons do lado de fora do seu quarto representam para ele o tal mundo que lhe é alheio, em que ele não vê o seu lugar e onde lhe dói viver. Sentindo-se solitário, cria o seu isolamento e leva-o até à perfeição.

Isola-se do barulho do mundo, que não o quer ouvir e compreender. Um mundo e uma sociedade indiferentes e hostis, cujo pior representante é a orquestra, em que «aqueles que já executam as tarefas degradantes, são por esse facto desprezados pelos outros». Não há qualquer hipótese de subir na hierarquia, de «olhar lá do alto da pirâmide para a bicharada aos meus pés» (*idem.*: 26)! Afinal, este homem, que rejeita a insultuosa e humilhante prosa da vida e foge dela para a sublime esfera da música dos tempos passados, tem desejos bastante mesquinhos – chegar ao cume da hierarquia. Ambições da mediocridade!

O protagonista, músico de uma orquestra, não se vê como participante na criação da harmonia musical, mas apenas como a mais insignificante peça do conjunto. Ele tem consciência da sua incapacidade não só de criação, como também já perdeu a vontade de tocar bem. Na verdade, está atolado na sua situação e reconciliado com ela, e a sua revolta interior resume-se a não se ter tornado aquilo que “poderia ser”. Passivo em tudo, na sua profissão e no amor, nem sequer tenta encontrar uma saída, afunda-se ainda mais no seu pântano, fecha-se no seu refúgio, nas suas fantasias ambiciosas e nos seus sonhos que se tornam obsessivos, e procura culpados, acumula raiva. E todas as acusações contra os outros são, pelos vistos, tentativas de justificar a sua incapacidade. Não só sofre de solidão, como também não deixa de cultivá-la. É impotente em todos os sentidos, incapaz de um simples gesto humano – de se apresentar, digamos, à mulher de quem gosta. E, desesperado, planeia um desatino, um acto explosivo para acabar com tudo de vez, destruir tudo, começar a vida de novo – o que, com certeza absoluta, nunca fará.

Na vida desta personagem, as ilusões e as fantasias substituem as normais relações profissionais, familiares, sociais. Ele está sozinho não só no seu quarto, mas também no meio da multidão. Está sozinho não só na vida real, mas também na imaginária. Trata-se de uma solidão enraizada, estabelecida e estruturada, e por isso irremediável.

Na peça *A Arrumadora*, de Arnošt Goldflam, vemos a protagonista, Bubinka, no momento em que ela tenta tornar real o mundo alternativo com o qual tinha sonhado. Este seu desejo não é nada inofensivo: para Bubinka, a vida ideal que imagina não é apenas ser “alguém”: a miséria da sua vida leva-a a ter ambições de liderança. Submissa e insignificante, cultivou no fundo de si um desejo de mandar nos outros, de ser ditadora. Aproveita a situação de ter à sua frente uma multidão inteira de espectadores na sala de cinema onde trabalha (a película danificou-se e a sessão nunca mais começa) e torna-os seus “reféns”, numa espécie de sequestro. O seu sentimento de solidão, ligado à sua vida frustrada e despercebida, e acumulado, pelos vistos, durante anos, dá origem a um transtorno mental que se manifesta numa atitude muito agressiva e perigosa.

É muito significativo, no que diz respeito à solidão de Bubinka, o espaço em que se desenrola a acção desta peça: a sala de cinema é o local onde decorre toda a vida da protagonista; é lá que ela passa a maior parte do seu tempo. O seu relacionamento com os espectadores da sala de cinema resume-se às suas funções enquanto arrumadora. Não existem ligações pessoais – todos os dias dezenas de pessoas entram e saem da sala de cinema, aparecem outras e voltam a sair, mas no meio delas Bubinka continua absolutamente sozinha. O seu trabalho é humilde. Ironia do destino: vivendo permanentemente ao lado da arte, da fama e do êxito, alimentando sonhos infantis de pertencer ao deslumbrante mundo do cinema, não tem mais nada que ver com este mundo senão a porta da sala que abre aos espectadores. E, pelos vistos, a sua pobre cabeça não aguenta esta inferioridade – a arrumadora Bubinka desenvolve a pretensão de ser um génio não realizado em cinema e, em geral, na arte. Agora, à frente dos espectadores que esperam que o filme comece, vê uma boa oportunidade para mostrar os seus talentos: recita poemas e canta canções da sua autoria, ingénuas e primitivas. E insiste em que percebe mais do que ninguém o que é a verdadeira arte.

Numa palavra, é esta a situação de Bubinka: não tem nenhuma relação pessoal, tem um emprego insignificante e mal pago, julga-se artista e não o é – a frustração atravessa todos os aspectos da sua vida e liga-se intimamente ao facto de estar sozinha de todo e em tudo. Este infeliz caminho que a sua vida tomou criou na protagonista um sentimento de que os outros – e não ela, nem as circunstâncias da própria vida – são culpados das suas desgraças. Insiste, por isso, em que é prejudicada e ofendida. E exige das pessoas, seus “sequestrados”, que façam o que lhe parece ser a obrigação deles: antes de mais, que gostem dela, que lhe tenham respeito. Diz, com ressentimento, que



ninguém se lembrou, “evidentemente”, do seu aniversário, e que teria sido simpático se lhe tivessem feito uma surpresa. Mas sobretudo a exibição do seu “talento artístico” (as canções, as danças ridículas, a maneira como se imagina num filme, enquanto *protagonista*) torna-se uma forma de dizer “gostem de mim, têm razões para gostar de mim”; e exige obediência: Bubinka insiste na ideia de que se não fosse ela tudo estaria em desordem, de que é ela quem cuida de toda a gente e, até, de que se sente mãe de todos e responsável por todos. Ou seja, é ela quem manda ali.

O sonho de ser alguém, transformado numa mania de superioridade, toma a forma de ânsia do poder sobre os outros<sup>21</sup>.

Sequestrando os espectadores do cinema no seu curto tempo de “governança”, Bubinka forma uma espécie de mini-estado ditatorial, no qual são utilizadas estratégias que lembram claramente aquelas com que é criado este tipo de regime. E não os sequestra ameaçando-os com armas, mas por meios psicológicos, o que é muito mais assustador: não é por meio das armas que os ditadores fazem com que os seus súbditos os adorem.

No seu discurso, ela enaltece ainda alguns outros métodos a que se devia recorrer para governar este seu “povo”, imaginando um sistema com controlo total: com a exigência de documentos e relatórios (inventa o chamado «bilhete do cinema biográfico», que deve conter todas as informações pessoais do espectador, desde o seu nome até à hora em que chega ao trabalho); com delatores (deve ser punido quem não denunciar algum membro do seu grupo); e com castigos, ou antes, “avisos” para que ninguém cometa erros e viva a sua vida “como deve ser”.

Assim, a solidão desta personagem teve um impacto destrutivo na sua psique. O “solitário” transforma-se, na sua mente, em “único”, “excepcional”. Para a protagonista, este mundo que a humilhou injustamente tem a obrigação de se subjugar a ela, porque ela, esta pessoa que todos viam como uma nulidade, é na verdade um ser superior. Então, opõe-se a todos os outros e exige a posição “merecida”, a de líder. A sua atitude torna-se agressiva. O seu descontentamento dá origem a uma situação de verdadeiro perigo para os outros, assustadora. Este ódio não está apenas entranhado e trancado nela própria, como no revoltado mas passivo contrabaixista, mas é mesmo posto em prática sob a forma de exigência e vingança.

---

<sup>21</sup> Comparemos esta situação com a história descrita no romance *Aldeia de Stepanchikovo* de Fiódor Dostoiévski: um homem miserável, um papa-jantares numa casa rica, subjuga os seus benfeitores, ascende a ditador.

Na peça de Jean-Luc Lagarce *As Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna*, a protagonista não diz nada directamente sobre si própria. Mas a força dramática desta peça consiste em que, por trás deste discurso, entrevemos a condição da própria personagem.

O texto é estruturado numa lista de regras e princípios a seguir na vida, desde o nascimento até à morte de cada ser humano, criando-se assim uma abordagem formal e burocrática da existência, ao estilo dos regulamentos oficiais. A mulher que enuncia este “regulamento” apresenta-se, indirectamente, como a especialista no assunto que veio dar uma espécie de sessão de esclarecimento sobre a vida: «se reflectirmos bem sobre o assunto, e eu estou aqui para isso...» (LAGARCE 2004: 95). Descrevendo os momentos e as cerimónias oficiais da vida de uma pessoa, ela faz uma enumeração de eventuais problemas e respectivas soluções para eles, e cada passo é minuciosamente calculado. No seu discurso, há como que uma ideia de vida encenada, em que todas as ocasiões são ilustradas por “indicações cénicas” (como colocar as mãos, quando sorrir, corar, chorar, exprimir admiração, o que se deve dizer em cada momento, etc.). A existência é descrita como um mero conjunto de rituais formais, cada um com as suas regras específicas. E este tipo de “encenação” é absolutamente artificial, não tem nada a ver com o que acontece normalmente na vida das pessoas.

Note-se que as cerimónias (baptizados, esponsais, casamentos, funerais, etc.) descritas por esta mulher como formalidades rigorosas e obrigatórias dizem respeito a acontecimentos que envolvem emoções – amor, felicidade, dor. Mas os sentimentos, no discurso da protagonista, nunca são tidos em conta. Em certo momento da peça, isso é mesmo referido directamente pela mulher:

Combinam-se estas coisas todas porque um noivado, um casamento, a vida em geral, são uma longa lista de coisas a combinar, não nos podemos esquecer disso, e seria imbecil incomodarmo-nos com essas futilidades acessórias a que chamamos sentimentos» (*idem.*: 116).

Cada acontecimento da vida é transformado em estipulações e pró-formas, como se “todos lessem pela mesma cartilha”, e são ignoradas as complicações, emoções e dramas que preenchem a verdadeira vida. Pressupõe-se que viver de acordo com estas regras é correcto, bom e moral.

Assim, a peça torna-se uma sátira social: é denunciada a hipocrisia, já que tudo nos é apresentado, basicamente, como um negócio, o “negócio” matrimonial, por exemplo, ou o “negócio” dos batizados, no qual os padrinhos são escolhidos a dedo, segundo as suas posses.

Mas há mais. Em todos os aspectos, a mulher concilia o inconciliável: não só não há qualquer ligação entre as regras apregoadas por ela e a vida normal das pessoas, como estas regras nem sequer pertencem à vida dos nossos dias, e aqui entra a grande ironia do título: nesta assim chamada “sociedade moderna”, são incluídos camarotes, formas obsoletas de escolha dos noivos, e tudo isto parece ter sido tirado dos romances do século XIX.

Mas quem é, no fundo, esta pessoa que pode proferir todo este estranho discurso? Pelos vistos, é alguém que não conheceu, na verdade, a vida. Alguém que, por quaisquer circunstâncias, foi privado de uma vida genuína. Por isso, fantasiou para si própria uma vida “ideal” com regras “ideais”. Ela sonhou e idealizou um cenário para aquilo que a vida “deveria ser”. Já que estas regras ilusórias dizem respeito à vida da família, podemos fazer uma suposição: esta personagem nunca constituiu família. Compreendemos que se trata de um verdadeiro drama da condição humana, um drama complexo de uma vida não realizada, solitária.

Em *Começar a Acabar*, compilação de textos de Samuel Beckett, o herói tem, em vez de uma vida, um grande vazio. É uma vida de perdas: perda, ou ausência, de amor; perda do pai na infância; perda da mãe que, embora exista, está demente e é quase como se não existisse. Neste sentido, também é a perda do amor da mãe. A personagem não tem qualquer ligação a ninguém, a não ser nas suas memórias e na sua imaginação. Para além de viver neste vazio afectivo, é um sem-abrigo, à margem da sociedade – não tem qualquer vínculo com o mais simples quotidiano das pessoas. Uma solidão absoluta. Em certo sentido, é como se ele próprio também já não existisse, porque, tirando alguns curtos momentos (as suas emoções quando recorda o mar, por exemplo), não há nada que dê substância, que concretize realmente a sua existência.

O herói vive aprisionado neste vazio e está habituado a ele; há muito que esse vazio se transformou no seu ambiente natural. Nele, lida com a vida como um condenado que espera a morte.

Para ele, a vida é um caminho que tem de percorrer até à morte, por isso espera, pacientemente, que ela chegue. Para além de estar afundado na sua solidão e no caos

psicológico, ele é uma pessoa muito doente. Sabe que a sua morte está para breve, e faz o sacrifício de aguentar o tempo que falta até ela chegar. São os momentos finais desta espera – tema recorrente em Beckett – que vemos nesta obra, onde o protagonista tenta preencher o vazio da vida a pouco tempo do seu fim. Mas o título, «Começar a Acabar», não se refere apenas ao estado à beira da morte. O processo da morte, para o protagonista, começou muito antes. O nascimento não é encarado, aqui, como o início da vida e a morte como o seu fim: a personagem considera-se um moribundo desde a nascença, «o fim está no princípio, e no entanto continuamos<sup>22</sup>», diz ele. O mais penoso para ele é precisamente a vida, ou seja, o percurso que o leva até à morte, e não a ideia da morte em si. Este processo parece, além do mais, interminável: no final do espectáculo ele não morre.

O protagonista tenta preencher esta espera infinita e vazia e mitigar, de algum modo, o sentimento de solidão. Ele só se tem a si próprio. Por isso, vive virado para dentro de si e concentra toda a sua atenção nos seus próprios actos físicos e mentais, desenvolvendo reflexões e teorias sobre, como ele lhes chama, «os seus pequenos passatempos». Um deles é o seu processo de andar: estuda rigorosamente cada passo que dá e também a forma como anda, a velocidade e os seus percursos. Assim como “cumprir o seu dever” de se manter vivo enquanto a morte não chega, cumpre também este “ritual”, com a mesma assiduidade com que se faz qualquer actividade básica do dia-a-dia. Mas se, para qualquer outra pessoa, caminhar tem sempre algum objectivo, sobretudo o de chegar a algum lado, isso não se aplica ao protagonista de Beckett. «Não que fosse dar a algum lado, mas era o meu caminho», diz. Andar é apenas uma das suas ocupações para preencher o vazio. Visto que as suas caminhadas não têm uma meta definida – são o mesmo que andar sem sair do mesmo sítio – a própria forma com que tenta combater o vazio apenas o acentua. Estas caminhadas têm, assim, o mesmo sentido que a sua vida: nenhum. Tal como os seus percursos, que não o levam a lado nenhum, os seus dias correm apenas rumo à morte.

Da mesma maneira que não existe, para a personagem, sentido para a vida, também o decorrer normal do tempo surge aqui deturpado ou é mesmo inexistente. A certo momento, a personagem expressa o desejo de ficar num quarto vazio, com um relógio, a observar o pêndulo. É precisamente para o pêndulo que ele gostaria de olhar, e não para o mostrador. Não se trata de olhar para o tempo convencionalmente

---

<sup>22</sup> Todas as citações são extraídas do vídeo do espectáculo.

distribuído, o tempo real como forma de existência da matéria e que rege as acções da vida, mas sim, simplesmente, para o movimento do tempo, movimento para a frente e para trás – tal como o das suas caminhadas. Acontece, assim, uma coisa contrária à progressão ao longo de um caminho, tratando-se antes do delineamento e fechamento do espaço em que decorre a existência. É, pode-se dizer, uma negação do tempo.

As suas “ocupações” são também tentativas de dar sentido, substância, àquilo que é completamente irreal e sem substância. Um dos “passatempos” criados pelo protagonista consiste no processo muito elaborado de chupar pedras e de as transferir de um bolso para outro. Para dar a este processo algum conteúdo, ele cria um esquema, um regulamento, um complexo sistema matemático em que impõe a si mesmo a condição de nunca chupar a mesma pedra duas vezes. Este acto é, por si só, completamente absurdo mas, ao fazê-lo, ele confere-lhe a mesma normalidade que chupar, por exemplo, rebuçados. As pedras tornam-se um substituto de qualquer coisa substancial, uma guloseima. Contudo, o que ele cria e aperfeiçoa é uma coisa absolutamente ilusória, quase como jogar ao nada. E este “nada” fica ainda mais evidente quando, por fim, ele deita as pedras fora, uma vez que, pelas recônditas regras do jogo que criou, entendeu ter atingido, depois de muitas tentativas, a máxima perfeição, a maneira mais “correcta” de chupar pedras. Era tudo ilusório e, ao deitar fora esta ilusão, o nada é duplamente reforçado.

Assim virado para si mesmo, o protagonista, com os seus «passatempos» inúteis e sem sentido, centrados exclusivamente no seu corpo e no seu espírito, tenta em vão preencher o vazio. Mas este ensimesmamento é muito angustiante para ele. O seu anseio pela morte, aliás, está intimamente relacionado com o desejo de se desligar de si: «vou prestar menos atenção a mim próprio». Para que os últimos momentos da vida sejam mais pacíficos, esta condição é essencial para ele. Significa que tenta separar-se daquela consciência de si, negativa e perturbadora. Tal consciência é um produto não só da sua auto-imagem mas também, necessariamente, da imagem que os outros criaram dele (ou que ele pensa que criaram), desde o início fatal em que nasceu (e nem devia nascer: o pai queria que a mãe tivesse feito um aborto).

Em *Stabat Mater*, de Antonio Tarantino, o título aponta desde logo para o núcleo mais importante desta tragédia: a mãe que se confronta com o sacrifício do filho. A história criada por Tarantino é imaginada com base no tema bíblico. A alusão às personagens do Evangelho é feita tanto através dos nomes (alguns um pouco

modificados) como nos acontecimentos. Assim, a personagem principal da peça é Maria, que fala do filho como do seu «pobrecristo»; o doutor Pôncio – alusão à figura bíblica do procurador Pôncio Pilatos – «só faz é lavar as mãos» (TARANTINO 2005: 73), passando o assunto da “sentença” do filho de Maria para o juiz, tal como no Evangelho; e o juiz é Caraffa, correspondendo à personagem bíblica do sumo-sacerdote Caifás. Os nomes do amante de Maria e da namorada do filho de Maria são também bíblicos: João e Madalena. A história adquire um sentido alegórico, ao mesmo tempo que apócrifo.

O título provém do hino latino do século XIII («Stabat Mater dolorosa/juxta crucem lacrimosa...») e anuncia solenemente a maior tragédia humana imaginável.

O filho de Maria está desaparecido, e ela não o encontra, ninguém a ajuda a encontrá-lo, ninguém lhe responde, ninguém vem, a trama da situação não avança. No seu discurso aparece um universo povoado de outras personagens, aquelas mesmas que a deviam ajudar mas que não aparecem. Ao falar por elas e sobre elas – como veremos adiante – numa trajectória circular, ela revela a indiferença do exterior e o seu próprio desespero. A sua absoluta solidão foi criada pelas vontades alheias, pelo mundo cruel com todas as suas imposições que predestinam a vida:

e o mundo queira-se ou não se queira como diz o padre Aldo  
é que inventou o despertador  
e toda a gente que acorda acorda sempre  
depois do mundo  
e tem de se pôr na bicha (*idem.*: 82)

Para Maria, o mundo ditador já está a agir quando todos se levantam de manhã, e não há outra saída senão obedecer, viver de acordo com a ordem impingida, indiferentemente das vontades individuais. Uma espécie de perversa conspiração social deixa Maria encurralada na sua solidão.

A imutabilidade da situação de Maria torna a noção do tempo, nesta peça, idêntica à do tempo sentido pelo protagonista de Beckett. Também para Maria o tempo é simultaneamente dinâmico e imóvel. No seu discurso aparece a imagem do relógio. Nas suas palavras, é um relógio maravilhoso que marca as horas com toda a exactidão:

porque eu o relógio tenho e  
não é cá um relógio de plástico dos marroquinos  
[...]  
que se um ómega diz que são dez  
ai não que não são dez

que se é um ómega que diz  
podes estar descansado que é dez em todo o lado (*idem.*: 16-17)

O relógio mostra a Maria como decorre o tempo que se torna para ela torturante na impossibilidade de se mexer, de agir, de mudar alguma coisa. Por um lado, o tempo corre e perde-se por ela nunca mais ver o filho que tem cada vez menos possibilidade de salvação. Por outro lado, o tempo parece imóvel, porque nada muda. Esta percepção estática dos acontecimentos faz com que a passagem do tempo perca importância: tudo se passa como se o tempo detivesse o seu fluir. O movimento discursivo em círculos acentua, tal como em Beckett, a imutabilidade da situação.

Na percepção humana, a consciência real da passagem do tempo implica a sua divisão em unidades mensuráveis, finitas. Assim, a espera também deixa aqui de ser relevante. Por fim, Maria já não quer esperar mais:

o meu filho esse pobre cristo crucificado  
ninguém sabe nada de nada  
e eu vou-me é embora porque  
não sou lá como a nossa senhora  
a ficar à espera da ressurreição (*idem.*: 88-89)

Maria revolta-se: não é a Mãe de Deus, mas a mãe de um «pobre cristo», e a esperança de ressurreição não é para ela. A Virgem Maria, imagem do sofrimento da mãe que vê a morte cruel do seu Filho, é ao mesmo tempo uma imagem de esperança, uma vez que, depois, ela recuperaria o seu ressuscitado filho.

Nesta peça, a metáfora da solene tragédia da comunidade humana, a morte na cruz do Deus-Filho, com a sua esperança, também comum, de ressurreição, cede lugar à crua e nua realidade da tragédia individual e solitária: o filho mortal, vitimado pelo mundo impiedoso, nunca será devolvido à mãe desesperada.

A peça *Como eu Comi um Cão* é uma história baseada na autobiografia do autor, centrada nas impressões dos anos em que serviu na Marinha soviética do Pacífico. Como já foi referido, Grichkovets intercala este período-chave da sua vida com o seu passado, a vida “pré-frota”. Os desdobramentos temporais são, por isso, constantes no decorrer do espectáculo, criando um paralelismo (quer por contraste, quer por semelhança) entre várias fases e acontecimentos da sua vida.

Assim como em outros escritos e espectáculos, nesta peça o autor reflecte sobre a dialéctica da relação “eu/não eu”. Seguindo, passo a passo, os momentos que a sua

memória registou como importantes, procura definir o que constitui este misterioso eu, a individualidade humana, e como o mundo, as situações, as condições em que se encontra uma pessoa produzem nela mudanças tão substanciais que se torna para ela difícil reconhecer-se a si própria. O indivíduo já não só perde o seu “eu”, deixa de conseguir viver e sentir a vida da mesma maneira como a tinha sentido dantes, mas precisa também de adaptar-se a mais um “eu” que cresceu nele. É assim que o protagonista introduz o seu relato:

Vou falar de uma pessoa que já não existe, ou seja, que existiu antes, e agora já não, mas ninguém reparou nisso a não ser eu próprio. E quando a recordo ou falo sobre ela, digo: «Eu pensei... ou... eu, sei lá, disse»... [...] Eu até me envergonho dela, embora perceba perfeitamente que aquele não era eu. Não, não era eu. Ou seja, para os que me conhecem e conheciam, aquele era eu, mas na realidade aquele «eu» [...] era outra pessoa, e aquele já não existe e não tem hipóteses de voltar...<sup>23</sup> (GRICHKOVETS 2009: 170-171)

A auto-definição, para ele, é muito importante, e leva-o a questionar permanentemente a sua identidade. A sua sensação é a de que o tempo passa e põe no seu lugar outra pessoa qualquer com o seu corpo.

Quando fala sobre vários momentos do seu passado, ele define-se como um “eu/não eu”. O caminho que percorreu o protagonista está descrito como um caminho de perdas. O ponto de partida é a infância, período em que, pela primeira vez, constrói para si a sua imagem individual e determina o lugar que ocupa no meio dos outros. O protagonista não descreve a infância como qualquer coisa idílica, longe disso, mas como um período em que tinha algumas certezas – mãe, pai, avó, casa, escola, amigos...

Serviço militar. Este período da vida dele é crucial. Basta imaginar um rapazinho de dezoito anos, saído da escola, sem conhecer ainda a vida adulta, que foi posto de repente em condições extremamente difíceis. Grichkovets fala destes anos de forma muito reservada, não descreve horrores; mas todo o seu discurso subentende que as condições eram desumanas e a sua mudança de vida fora radical. E a essência desta mudança é clara: perda da liberdade. Por outras palavras, a privação do direito de ser diferente, peculiar, de ser senhor da sua própria vontade: a perda da individualidade.

---

<sup>23</sup> «Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле – он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил. И когда я вспоминаю о нем или рассказываю про него, я говорю: «Я подумал... или я, там, сказал»... (...) Мне даже стыдно за него становится, хотя я отчетливо понимаю, что это был не я. Нет, не я. В смысле – для всех, кто меня знает и знал, - это был я, но на самом деле (...) того уже нет и у него уже нет шансов вновь появиться...» Евгений Гришковец, *Как я съел собаку* [*Como eu Comi um Cão*], pp. 170-171. [Trad. minha].



Na aterradora Ilha Russa onde faz o seu serviço na Marinha, deixou de ter consigo as pessoas para quem ele é único e amado. Vai parar a um lugar onde ele e outros como ele são apenas peças de um mecanismo. É-lhe recusado o elemento humano. Mesmo quando a personagem fala da camaradagem, isso parece nunca estar incluído nos seus sentimentos individuais. Tudo o que ele tenta descrever diz respeito à sua “função”. A lei e, até, a estética deste ambiente é a uniformização. Um paralelismo irónico: ainda no comboio, levado juntamente com os outros recrutas para o Extremo Oriente, ele vê pela janela filas intermináveis de bétulas, todas iguais («uma paisagem à vista da qual qualquer russo tem a obrigação de dizer: meu Deus, que beleza!<sup>24</sup>» [*idem.*: 171]). Depois, na Marinha, é considerado “bonito” formar uma fila de marujos ao longo da costa para urinarem sincronizadamente para a água à vista dos passageiros de navios turísticos.

O próprio título da peça remete-nos para o problema da perda da individualidade. O “eu” desapareceu e aquele que, forçadamente, o substituiu, foi capaz de fazer o inconcebível: comer um cão. Tratou-se de um prato muito bem cozinhado por um marinheiro coreano – para ele era normal, de acordo com o costume cultural do seu povo. Mas não é normal para a personagem de Grichkovets, ou seja, para aquele seu “eu” verdadeiro, de que foi privado, para quem o animal cão não significa gado para abate, mas sim um membro da família, um amigo. Portanto, ele tornou-se cúmplice de um crime e o seu discurso assume o carácter de confissão.

Enquanto comia, percebia que dentro de mim, no meu estômago, já estava um pedaço desse ser confiante e indefeso, que provavelmente se deitou de barriga para cima quando o Kólia o chamou, e abanou o rabo.... Eu estava a comer e tentava sentir a revolta dentro de mim mas... estava a saber-me bem. O Kólia fez um bom cozinhado. Até ao fim pensei que não ia conseguir comer, mas consegui. E com apetite. Dantes não conseguiria... Dantes... Ou seja, uma pessoa pensava, outra comia. Aquele que comia era mais [...] adequado ao respectivo momento. Ao momento do meu serviço na frota. Agora já não conseguiria comer um cão<sup>25</sup>. (*idem.*: 194-195)

---

<sup>24</sup> «тот пейзаж, глядя на который русский человек обязан сказать: Боже... какая красота!» Евгений Гришковец, *Как я съел собаку* [*Como eu Comi um Cão*], p. 171. [Trad. minha.]

<sup>25</sup> «Я ел, ел, думал, понимал, что внутри меня, в желудке, уже находился кусок этого доверчивого и беззащитного существа, которое, наверное, перевернулось на спину, когда Коля подманил его, и виляло хвостом... Ел, пытался ощутить бунт в себе, а мне... было вкусно. Коля вкусно приготовил. Я думал, до последнего, что не смогу есть, а смог. И с аппетитом. А раньше не смог бы... Раньше... То есть один человек думал, другой – ел. Тот, который ел, был более... (...) то есть лучше совпадал со временем. Тем временем – флотским. А теперь бы я не смог бы есть собаку.» Евгений Гришковец, *Как я съел собаку* [*Como eu Comi um Cão*], p. 194-195. [Trad. minha.]

O protagonista foi levado a viver e agir como se fosse uma pessoa alheia, um estranho que, inexplicavelmente, se apossou do seu corpo. Na vida anormal a que ele foi obrigado a pertencer podia-lhe acontecer tudo o que antigamente nunca aceitaria. Indirecta e reservadamente, sem palavras altissonantes, mais com amargura do que com raiva, mostrando as marcas profundas que o ambiente anormal e desumano deixa no indivíduo, Grichkovets faz nesta peça a sua crítica social. O mundo interior do ser humano, que não existe separado e protegido das influências externas, é passível de sofrer deformações que, num certo momento, o levam a perguntar: este aqui, serei eu próprio?

O momento do seu regresso a casa foi, durante o serviço militar, o seu maior sonho: «Na minha cabeça soava constantemente: queroirparacasa queroirparacasa queroirparacasa<sup>26</sup>» (*idem.*: 190). Mas, quando volta, não sente nada. Encontra tudo ao que dantes pertencia, encontra a sua família, mas ele próprio não é o mesmo, como se fosse outro a ocupar o seu lugar e o seu corpo.

As perguntas do protagonista nunca encontram resposta. Se ele se define, é no máximo pela negativa – aquilo que ele não é. A auto-definição acontece de uma forma distorcida, em função do ponto de vista de outros: da mãe, da professora da escola, do oficial da marinha, dos camaradas.

A minha mãe escrevia-me cartas todos os dias. Enviava encomendas. E para mim era difícil comer as bolachas que estavam nessas caixas. Era pena desarrumar as coisas no pacote preparado pela minha mãe. Eles enviavam esse pacote àquele que lhes acenava do comboio que partia em direcção ao oriente... e esse rapazinho já não existe. A encomenda chegou à pessoa errada. Não chegou àquele rapazinho querido, único e inteligente. Mas sim a um entre muitos rapazolas sujos, embrutecidos e feios, que têm um número de ordem e... um apelido...<sup>27</sup> (*idem.*: 195-196)

A frustração dele é vista em função da frustração dos outros, como, por exemplo, do oficial da marinha, que sonhara de modo muito romântico, em tempos, com a sua vida de serviço na frota militar. Mas agora este oficial vê à sua frente não os

---

<sup>26</sup> «В голове все время звучало: «Хочудомой, хочудомой, хочудомой». Евгений Гришковец, *Как я съел собаку* [*Como eu Comi um Cão*], p. 190.

<sup>27</sup> «Мама писала письма каждый день. Посылки посылала. А мне было трудно есть печенье, которые лежали в этих ящичках. Мне было жаль нарушать положение вещей в уложенной мамой посылке. Эту посылку они посылали тому, кто махал им рукой из уходящего на восток поезда... А этого мальчика уже нет. Посылка пришла не по адресу. Она пришла не к их милому, единственному, умному мальчику. А к одному из многих грязных, затравленных и некрасивых пареньков, который имеет порядковый номер и... фамилию...» Евгений Гришковец, *Как я съел собаку* [*Como eu Comi um Cão*], p. 195-196 [Trad. minha.]

marinheiros bravos e valentes que imaginou, mas sim estes “pobres coitados”. Ao falar do oficial, ele fala de si próprio, mostra a sua situação humilhada quando foi rebaixado até uma figura absolutamente ridícula, que irrita e provoca raiva noutra pessoa. A desgraça dele chega a tal ponto que, de alguém valioso e individual, ele passa a ser uma figura patética que só pode provocar sentimentos negativos noutra pessoa.

É difícil não concordar com Mikhaíl Bakhtin que, nos seus apontamentos, fala da «falsidade e mentira que transparecem inevitavelmente nas relações da pessoa consigo própria [...] Não olho para o mundo do meu interior com os meus olhos, mas olho para mim com os olhos do mundo, olhos alheios<sup>28</sup>» (BAKHTIN 2000: 240). No caso de Grichkovets, a impossibilidade de auto-definição “independente” é dramática, já que a sua despersonalização foi forçada.

A solidão da personagem de Grichkovets é a de uma pessoa que transformaram numa figura sem cara, sem individualidade, igual às outras, a quem tiraram tudo o que permite a um ser humano sentir-se como tal. Não tem ninguém – nem pais, nem amigos, nem a si próprio – tudo ficou naquela vida, a anterior. Tornou-se um não-indivíduo entre muitos outros não-indivíduos. É ainda pior do que “a solidão no meio da multidão” quando uma pessoa se sente, pelo menos, diferente dos outros.

O protagonista, nas suas reflexões, estabelece uma diferença entre os conceitos de “estar sozinho” e “ser solitário”. Pode-se estar sozinho e feliz – quando se está bem consigo próprio, quando se tem o seu lugar na vida, quando se é livre. Quando estava no exército, ele dormia numa cama muito pequena e desconfortável, uma tarimba. Mas esse lugar era só dele, era aí que ficava finalmente em privacidade, separado do ambiente do exército; neste seu canto, sonhava com o regresso a casa. Aí, restabelecia-se a ligação com o indivíduo que ele era, a tarimba era o lugar da sua individualidade. Por isso quase se afeiçoou àquela cama em que a solidão despertava nele o desejo de voltar à vida anterior, em que fora um ser humano. Ora, “ser solitário” significa estar perdido, despido de individualidade, privado de liberdade, dignidade e relações humanas, indefeso num ambiente estranho e hostil.

Qualquer que seja o espaço da ficção, encontramos uma motivação comum, em todos os textos, para a personagem falar. No seu isolamento, ela tem necessidade de

---

<sup>28</sup> «фальшь и ложь, неизбежно проглядывающие во взаимоотношении с самим собой [...] Не я смотрю изнутри своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами». Михаил Бахтин, «Человек у зеркала» [«O homem ao espelho»], p. 240. [Trad minha.]

desabafar, e neste desabafo revelam-se as perdas ou os abandonos, a vida nunca realizada, a forma de viver diferente da desejada, entre outras desgraças, confluindo todas elas numa certa “fatalidade” do seu estado existencial. Neste espaço ficcional de solidão, é ilustrada toda a condição do protagonista, as suas ideias e emoções, a sua visão do mundo e de si próprio. O conteúdo das peças varia, dependendo da individualidade de cada personagem, dos seus distintos modos de viver e de lidar com esse viver, dos seus diferentes dramas.

As personagens falam sempre sobre si próprias. E ao exprimirem a sua solidão, fazem uma tentativa de determinar o seu lugar num universo que as deixou solitárias e é em função disso que definem a sua mundividência e ligação aos outros, ao mesmo tempo que, falando de temas aparentemente alheios à sua vida pessoal, caracterizam a sua individualidade.

A história de cada personagem é, necessariamente, uma história de solidão. Este *leit-motiv* é constante e inevitável em todos os discursos das peças em estudo. No mundo que o discurso da peça reflecte, a personagem está sozinha; e assim também o está em palco. Acontece, então, que o próprio conceito do teatro de um só actor, com a sua estrutura formal, carrega já na sua essência um pressuposto de solidão.

### 3 – No palco

*«A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.»*

Peter Brook, *The Empty Space*, p.11

#### 3.1 – Cenário, adereços, figurinos, definição do espaço

A criação do espaço cénico do teatro de um só actor, com a construção do cenário, a utilização de adereços e os efeitos de luz e som, tal como, aliás, em qualquer outro tipo de teatro, depende das propostas do autor e das ideias do encenador que as pode seguir ou não, de acordo com os seus próprios desígnios e conceitos. Analisando as nossas oito peças, deparámo-nos com uma notória tendência para o palco vazio e a vincada economia de meios, em que cabe ao próprio actor, através da sua personagem, construir a totalidade do mundo cénico, preenchendo sozinho o palco e criando todo o envolvimento dramático, desde uma contracena imaginária ao espaço e à atmosfera.

Para compreendermos melhor as particularidades do monodrama, vejamos primeiro os elementos de que ele tende a prescindir: cenário, adereços, efeitos acústicos e musicais, técnicas de luz e efeitos luminosos.

É óbvio que se trata precisamente de uma tendência. A comparação das oito peças mostra que o espectro de possibilidades cénicas continua a ser grande: desde um palco com um cenário rico e a utilização de vários meios técnicos – é este o caso de *A Voz Humana* – a um palco total ou parcialmente vazio com poucos ou nenhuns efeitos luminosos e sonoros.

Jean Cocteau elaborou a organização cénica da sua peça ao pormenor. Embora, em comparação com as suas encenações anteriores – segundo ele, como referimos, criticadas pelo excesso de maquinaria –, a intenção de Cocteau fosse a de simplificar o palco para *A Voz Humana* (como já foi dito, haveria um só acto, um só quarto, uma única personagem e «o acessório banal das peças modernas, o telefone» [COCTEAU 1946: 10]), encontramos nesta peça um cenário completo e com objectos concretos. Há em palco um telefone, uma cama, luvas, um casaco, livros, uma lâmpada, e outros objectos de cor branca: uma cadeira, uma poltrona, fronhas e um *abat-jour*. O espaço é caracterizado da seguinte maneira:

o palco, pequeno, envolvido pela moldura vermelha de panos pintados, representa o ângulo desigual de um quarto de mulher: um quarto sombrio, azulado, com, à esquerda, uma cama em desordem, e, à direita, uma porta entreaberta para uma casa de banho branca muito iluminada. Ao centro, na divisória, a ampliação fotográfica de uma qualquer obra de arte, inclinada, ou então um retrato de família; em suma, uma imagem de aspecto malévolos. [...] O pano põe à vista um quarto de assassinio [...]»<sup>29</sup> (*idem.*: 17-18)

Quanto à luz, o autor exige que haja um feixe emitido da caixa do ponto de modo a formar uma sombra alta atrás da mulher sentada e reforce a iluminação do *abat-jour*.

A metáfora é explícita: a morbidez da atmosfera, com o contraste entre os tons sombrios e as cores sangrentas, provocando um ambiente de “assassinio”, corresponde ao estado desta mulher “morta” por dentro, brutalmente “assassinada” pelo seu amante. Para o final, o autor gostaria mesmo que «a actriz desse a impressão de sangrar (...) de terminar o acto num quarto cheio de sangue»<sup>30</sup> (*idem.*: 20). A casa de banho branca e iluminada, assim como os adereços brancos, servirão provavelmente de contraste ao aspecto tenebroso do quarto, para o qual contribui a luz «cruel» da lâmpada.

Embora em menor escala, também Evguéni Grichkovets constrói um cenário com adereços. No entanto, os objectos presentes no palco de *Como Eu Comi um Cão* não recriam um espaço de efeito realista. Os adereços, como veremos adiante, têm sobretudo uma função convencional ou simbólica.

Em todas as outras peças em estudo, os autores não dão nenhuma, ou quase nenhuma, indicações em relação ao cenário. Encher ou não o palco com adereços e criar um cenário depende, portanto, da ideia do encenador e também da definição do local em que se encontra a personagem.

Em *Malefícios do Tabaco*, «o palco apresenta um estrado de um clube provinciano» (TCHÉKHOV 1985: 302) – então, por definição, deve estar desprovido de cenário.

Em *A Arrumadora*, o autor indica que o local da acção é uma sala de cinema e sugere que seria preferível os espectadores pensarem que se encontram realmente no

---

<sup>29</sup> «La scène, réduit, entourée du cadre rouge de draperies peintes, représente l'angle inégal d'une chambre de femme ; chambre sombre, bleuâtre, avec, à gauche, un lit en désordre, et, à droite, une porte entr'ouverte sur une salle de bains blanche très éclairée. Au centre, sur la cloison, l'agrandissement photographique de quelque chef-d'œuvre penché ou bien un portrait de famille : bref, une image d'aspect maléfique. [...] Le rideau découvre une chambre de meurtre [...]». Cocteau, p. 17-18. [Trad. minha.]

<sup>30</sup> «que l'actrice donnât l'impression de saigner [...], de terminer l'acte dans une chambre pleine de sang». Cocteau, p. 20. [Trad. minha.]

cinema e não no teatro. A ausência do cenário corresponde, neste caso, ao desejado “engano” do público.

Em *Começar e Acabar*, o ambiente deserto que rodeia a personagem condiciona, obviamente, o vazio do palco.

Em *Stabat Mater*, o texto da peça permite-nos formar uma vaga ideia de que a personagem se encontra num espaço fechado (em casa? num armazém?), e a criação do cenário, ou o vazio do palco dependem da imaginação do encenador.

Em *O Contrabaixo*, o discurso do protagonista dá-nos a entender que ele está sozinho em casa, isolado no seu quarto onde a única “fenda” é uma janela que, quando foi aberta – só por um segundo –, deixou entrar o barulho da rua, provando e acentuando este isolamento. O cenário não existe, há apenas adereços essenciais e imprescindíveis: o contrabaixo, o gira-discos e as cervejas.

Em *Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade*, nem o autor dá indicações, nem o conteúdo do discurso sugere o espaço em que a protagonista o pronuncia, e a interpretação do carácter e do drama da personagem pode motivar o encenador a introduzir ou não alguns elementos de cenário e adereços (no espectáculo dos Artistas Unidos baseado nesta peça, encenado em 2005 por Andreia Bento, era um simples banco corrido e um cesto com um vestido de noiva; noutro espectáculo, com Mireille Herbstmeyer, apresentado no Instituto Franco-Português em 2007, o cenário não existia).

O leque de possibilidades é vasto e variado. Contudo, a tendência geral é não se definir com elementos do cenário o espaço físico em que se desenvolve o drama. A definição do espaço imaginário surge – e nem sempre – apenas no discurso.

Além disso, todas estas peças têm uma característica comum – sendo dramas de um acto, independentemente da sua extensão (desde quatro páginas de texto de *Malefícios do Tabaco* a oitenta páginas de *Stabat Mater*), existe nelas um espaço único. Tanto o vazio do palco como a inexistência de mutações de cenário – caso haja algum – possibilitam a total concentração do espectador na única personagem destas peças.

O facto de Jean Cocteau ter preenchido com adereços o cenário da sua peça não impede um encenador de optar, por exemplo, por um palco completamente vazio. No entanto, existe um único objecto que não pode faltar nesta peça: o telefone. Este aparelho, assim como o contrabaixo de Süskind, têm de facto uma função crucial: são adereços que “desempenham o papel” de outras personagens da peça. O telefone em A

*Voz Humana*, para além da sua função de meio de comunicação entre a mulher e o ex-amante, é também um substituto físico deste. A mulher abraça-se ao aparelho, leva-o consigo para a cama, enrola o fio ao pescoço dizendo «tenho a tua voz à volta do pescoço»<sup>31</sup>. O contrabaixo é a única companhia do protagonista, é como um membro da família. Este instrumento grande, de tamanho humano, “vive” com o músico num quarto pequeno; está sempre à vista, é impossível escondê-lo, e tudo isto acentua o «sufoco» de que se queixa o contrabaixista, que alega não poder viver livremente porque o instrumento o impede. Esta ideia é traduzida cenicamente pela enorme e impositiva presença do contrabaixo em palco. Ambos os adereços – o telefone e o contrabaixo – assumem um papel fulcral na vida de solidão destes protagonistas: são a única coisa importante que têm ou que lhes resta.

Na peça *Como eu Comi um Cão*, a personagem-narrador fala de pé ou serve-se de uma cadeira em que se senta, no centro do palco. Os poucos adereços (a cadeira, cordas, um balde com água e um pano) criam convencionalmente o ambiente de um navio, preenchendo um cenário simbólico da sua experiência na frota, que operou uma mudança na sua individualidade. Sempre presentes no palco, sublinham este momento-chave da sua vida, em função do qual são feitas todas as reflexões, inclusivamente sobre a vida pré e pós-frota (por contraste, ou por associação). O figurino do actor, de camisa e calças brancas e chapéu de marinheiro, prende-se com esta mesma ideia e reforça-a. Também não se trata de um figurino de efeito realista; é um simples atributo convencional que remete para o seu serviço na marinha.

Em *Malefícios do Tabaco* o figurino do protagonista, Niúkhin, é de grande importância. O que traz vestido representa uma das suas funções: é a casaca que vestira no seu próprio casamento (o que corresponde à sua caracterização como «marido da sua mulher») e que usa agora nas ocasiões formais, onde desempenha as tarefas que a mulher lhe atribui. No final, o protagonista espezinha a casaca, manifestando assim o seu protesto, como se, de repente, se acendessem os restos da sua individualidade quase extinta, dando origem a esta explosão. Contudo, esta sua revolta, sinal de que ainda existe nele uma remota necessidade de se afirmar como um ser humano, não dura muito – ele apanha a casaca do chão e volta a vesti-la.

---

<sup>31</sup> «J'ai ta voix autour de mon cou» (Jean Cocteau, *La Voix Humaine*, p. 158). Trad. minha.



### 3.2 – Luz

A luz, nestas obras, não determina atmosferas, não participa no clima de ilusão, não junta nem separa motivos e elementos em cena e, visto que não há troca de cenário em nenhuma das peças, a luz também nunca serve para esse efeito.

Uma excepção, contudo, em que o jogo de luzes é aproveitado de uma maneira muito complexa, encontra-se no espectáculo *Como eu Comi um Cão*, em que as cores vermelha ou azul, ou mesmo o escurecimento do palco, são utilizados em alguns momentos de recriação de episódios do passado. O jogo de luz participa então na criação dos estados de ânimo do protagonista e na expressão dos seus sentimentos.

De resto, a utilização da luz é rara, e também neste aspecto deparamo-nos com uma marcada economia de meios. Na peça *A Arrumadora* em que, no início do espectáculo, está escuro porque se vai exhibir um filme, a luz marca a entrada da actriz em cena quando o aparelho de projecção deixa supostamente de funcionar. Existe ainda um *blackout* na altura em que a arrumadora queima um livro no palco e faz uma dança ritualizada à volta dele.

Em *Começar a Acabar*, o cúmulo do isolamento em que se move a personagem é apresentado sob a forma de escuridão absoluta do palco, com o aparecimento repentino de algumas luzes ténues, como estrelas, como se a personagem estivesse “pendurada” no cosmos negro, desligada de tudo.

### 3.3 – Som e acompanhamento musical

Em nenhuma das peças em estudo se utilizam efeitos sonoros como música de fundo ou acompanhamento ilustrativo da situação que possa servir de apoio à actuação do actor, criando o respectivo ambiente, o estado de ânimo, etc.; também não é utilizada para criar empatia no espectador nem para sublinhar a ilusão teatral; não define o carácter de uma personagem nem a sua hierarquia e posição; não indica a passagem do tempo; não substitui outra personagem; não separa actos, visto que as peças são de um só acto; nem anuncia a entrada em cena de novas personagens, visto que também não as há.

Os elementos sonoros são significativos em *O Contrabaixo*, mas desempenham uma função diferente. Logo de início, o espectáculo é marcado pelos sons, que dão a

*priori* sugestões acerca do conteúdo da peça: ouve-se um disco a tocar a segunda sinfonia de Brahms, ao mesmo tempo que alguém trauteia a música. Nesta peça existem, portanto, os sons produzidos em palco – quando soa a música no gira-discos (é o protagonista que a põe a tocar, excepto no final, quando ele sai e se ouve o 1º andamento do Quinteto das Trutas, de Schubert), e nos momentos em que o músico faz a demonstração de certas notas ou excertos musicais no contrabaixo: são sons que fazem parte do discurso da personagem, servindo de prolongamento àquilo que ele está a dizer. Neste sentido, a música desta peça cumpre o mesmo papel que a canção cantada pelo actor João Lagarto em *Começar a Acabar*. E há também os sons vindos de fora, principalmente quando o contrabaixista abre a janela e deixa entrar o ruído ensurdecedor da rua («um barulho bárbaro de automóveis, construção civil, despejo do lixo, martelos de pressão, etc.» [SÜSKIND 1984: 10]). Mas este barulho, ao contrário da função tradicional de reproduzir a atmosfera exterior alargando o espaço cénico, ainda acentua mais o isolamento do quarto. O músico abre a janela precisamente para mostrar aos seus “ouvintes” o perfeito isolamento acústico do seu quarto.

Diferentemente das outras peças em questão, *Como eu Comi um Cão* tem música de fundo como meio de criação de ambientes, no entanto de forma satírica: acompanha cenas cujo conteúdo não lhe corresponde. Ao som de uma música sagrada, a personagem mostra como, no seu tempo de serviço militar, limpava o convés, ao mesmo tempo que o sargento lhe dava ordens e gritava insultos. A música solene cria também um contraste no momento em que a personagem imita as figuras dos monumentos aos heróis marinheiros, revelando a hipocrisia do falso heroísmo e da falsa bravura, ou quando este marinheiro insulta o piloto do avião “inimigo” com um gesto obsceno.

Portanto, com a ausência, ou quase, destes recursos e, ao mesmo tempo, a necessidade absoluta de criação de uma acção dramática completa, a construção das peças depende em exclusivo de três elementos: da história contada, das particularidades do discurso da personagem e do desempenho do actor.

## 4 – Criação da personagem e do universo cénico

### 4.1 – Características do discurso

«Every utterance, whether it be of sentiment, passion, or reflection, is an impulsive outburst; but it is an outburst that involuntarily clothes itself in language of the most appropriate character and vivid power (...). The power of language to symbolize in sound mental states and perceptions, have never before been so magically proved».

Robert J. Mann, *Tennyson's Maud Vindicated: an explanatory essay*, 1856, in A. D. Culler, *Monodrama and the Dramatic Monologue*, 1975, p. 378.

No primeiro capítulo deste trabalho fizemos referência ao “monólogo dramático” da poesia vitoriana. Na sua origem, como vimos, esteve o monodrama; seria ainda de acrescentar que também a prosopopeia, ou personificação, uma forma retórica remetendo para a antiguidade latina e cujo uso foi retomado a partir do Renascimento até finais do século XIX, serviu de influência a este género poético. A prosopopeia foi utilizada como exercício de grande importância na formação dos oradores e, em geral, na educação literária dos jovens. Os estudantes escreviam cartas de uma personagem ficcional (histórica ou imaginária) para outra, tendo para isso que entender não só a situação da figura dramatizada no seu contexto histórico e literário, mas também os seus tipos de argumentos e sentimentos de acordo com a sua condição e o tipo específico de linguagem (CULLER 1975: 368). As figuras imaginadas, contudo, não apresentavam manifestação de carácter, eram tipos e não indivíduos, o que diferencia esta forma da de Browning com os seus “monólogos dramáticos”.

No nosso *corpus* de peças modernas e contemporâneas de um só intérprete, as figuras não correspondem a estereótipos ligados à sua condição ou estatuto. Assistimos não à tipificação, mas sim à individualização da personagem. Como a acção destas peças é tecida sobretudo de discurso verbal, é nele que essa individualização se revela: é a forma do discurso, com as suas particularidades individuais de linguagem, que configura a personagem e o seu mundo interior, além de trazer para o palco os imaginários atributos cénicos.

Em *Stabat Mater*, Maria está presa a uma situação desesperadamente estática: não há qualquer evolução dos acontecimentos. A esta situação se molda a forma em que se desenvolve o seu discurso – uma espécie de espiral, ou caracol, com infindáveis

repetições de invocações, queixas, acusações, a que se vão prendendo novos elos que, por sua vez, se irão também repetir – é assim que a protagonista fala de si e dos outros, como recria o seu mundo. Não se trata de uma enumeração linear de acontecimentos, mas de um rodopio em trajectória circular. O movimento e a dinâmica são ilusórios – repetem-se as mesmas ideias, as mesmas situações, os mesmos problemas, aos quais se vão juntando novos, como se partissem do centro do caracol e se ampliassem, mas sem saírem deste círculo fechado. É um movimento que equivale à imobilidade. Esta estrutura de condensação e imutabilidade dos acontecimentos cria o efeito de simultaneidade, de tudo se estar a passar ao mesmo tempo, como se os episódios pretéritos não pertencessem ao passado e os do futuro não fossem previsão mas presente: estas duas categorias temporais transformam-se num presente sem fim. No mesmo sentido, não existe uma ordem cronológica. Tudo se mistura e repete incessantemente, dando a sensação de um redemoinho fechado. Nesta situação de desgraça irremediável e acumulada num só tempo, a tensão aumenta cada vez mais e a solidão da protagonista evidencia-se. O mundo dela, subjectivo e criado através do discurso, atinge assim o ponto de fechamento e isolamento absolutos, e Maria não tem outra saída senão a de rodopiar nesta trajectória circular, que reflecte e acentua o seu desespero e a sua solidão. É pois o discurso que cria e ilustra a atmosfera concreta de beco sem saída e o estado interior de Maria.

Acrescentaria ainda a observação de Elena De Angeli: é também a linguagem que dá conta da metáfora evangélica. Esta surge, com toda a naturalidade, sempre no registo coloquial de Maria, através de «expressões populares, lugares-comuns, estilemas vazios da língua falada que recuperam os sentidos primários e perdidos»: «o pobrecristo do meu filho»; «o meu filho aquele cristo dum cristo»; «este doutor Pôncio que está sempre a lavar as mãos»; «sei de mortes e de milagres», etc. (DE ANGELI 2006: 15).

Na mesma ordem de ideias, o discurso de Maria cria o universo de personagens fictícias com quem ela contracenava. Cada personagem dentro do seu discurso como que tem um tema, um motivo e, por vezes, Maria mistura esses temas, ou acrescenta a algumas personagens temas alheios ou expressões dela própria. Mas a reprodução das falas das figuras que preenchem o mundo da protagonista não corresponde à provável linguagem delas, nem na letra nem no espírito: aquilo que ela diz como se fossem as falas das outras pessoas é alterado pelo discurso muito próprio de Maria. Neste sentido, é impossível discordar da opinião de Elena De Angeli, que se refere à “língua” de Maria como uma «língua em segunda mão, mal intuída nos corredores das instituições, mal

entendida pelas ruas, adivinhada na TV» (*idem*. 2006: 14) Mas esta língua é mais do que «mal entendida»; Maria modifica a fala das personagens atribuindo-lhes a sua própria linguagem – popular, “de rua”, carregada de calão e de obscenidades – e o seu estado de ânimo. Uma vez mais, a seguinte constatação de De Angeli sobre a dramaturgia de Tarantino vai ao encontro desta ideia:

No seu teatro [...] Tarantino realiza [...] uma escolha conscientemente antiliterária [...], optando por uma fala programaticamente “baixa”, amalgama – em interferência com um italiano sujo, degradado, de diferentes dialectos [...]. Estamos pois perante um código: não dispondo de uma língua culta, de uma língua alta (língua do pensamento, contra a língua dos factos [...]), as personagens só podem dizer – só têm *palavras* para dizer – a sua própria verdade [...]. (*idem*: 11).

Ao falar pelas outras figuras, Maria reproduz ou acrescenta às réplicas o subentendido daquilo que elas efectivamente disseram, da maneira como ela própria as compreendeu:

como lá diz o padre Aldo a rua  
está cheia de putas e de maricas  
que fazem broches aos miúdos desenvolvidos  
como o seu filho (TARANTINO 2005: 39)

Ela não só dá forma ao que está nas entrelinhas das falas dos outros, mas também lhes mistura a sua própria raiva, modificando as palavras realmente ditas pelos outros conforme “a sua própria verdade”. Assim, atribui às outras pessoas a maldade (muito embora essa maldade possa existir):

desculpe a sinceridade ó dona Maria  
mas vocês deviam era todos atirar-se ao Pó  
porque não percebem nada  
não se importam com coisíssima nenhuma  
só são bons para a choradeira  
e andar a chatear os serviços da câmara  
e têm que nos dar isto  
e têm que nos dar aquilo  
mas qual têm nem meio têm  
a gente não tem nada que vos estar a dar  
mas é que é mesmo nada ó senhora dona Maria  
a gente não tem que dar a ponta de um corno olha a porra  
uma porra se temos que dar (*idem* 32-33)

Os “serviços da câmara”, provavelmente, disseram alguma coisa mais educada; mas Maria acrescenta-lhe a crueldade, a frieza e a indiferença provavelmente existente por detrás das palavras dos funcionários públicos.

É o seu discurso que cria também os adereços cénicos: a actriz neste papel não precisa de ter consigo um relógio, nem as roupas para vender; é suficiente que a personagem o diga. Do mesmo modo, são prescindíveis os efeitos sonoros ou de luz para indicar o estado do tempo – a chuva, por exemplo –, o discurso encarrega-se desta função.

Enquanto o carácter de Maria é revelado ao ser atribuída a sua própria linguagem às falas dos outros, em *Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna* passa-se exactamente o oposto: a protagonista é definida ao utilizar uma linguagem emprestada dos regulamentos oficiais, morta e burocrática. Através desta linguagem fria, usada aqui para descrever e estipular como se deve viver, compreendemos que esta personagem idealiza uma vida irreal, completamente alheia aos sentimentos humanos. E podemos deduzir que ela própria nunca teve uma vida verdadeira. O estilo oficial, com os seus artifícios convencionais e estereotipados faz parte, pelos vistos, da ficção que a personagem faz de si própria, uma tentativa de legitimar um tipo de vida que não corresponde à vivida realmente.

Pode também aplicar-se a esta peça a teoria de David Bradby que, encontrando semelhanças entre o teatro de Lagarce e o de Beckett, afirma que a linguagem das personagens tem a função de preencher a própria existência delas, ou mesmo servir-lhes de existência. E, visto que não há mais nada para elas a não ser as palavras, recorrem à «exactidão, repetição e sofisticação» (BRADBY 2007: 81), tão claramente visíveis em *Regras da Arte de Bem Viver*.

Para elas [as personagens] a palavra é lugar da vida – quando não falam não existem [...] e por isso têm tendência a instalar-se num discurso, já que a invenção de uma língua lhes oferece [...], mesmo assim, uma eventual saída de emergência. Enquanto falarem, contarem, improvisarem, o vazio é mantido à distância, ainda que provisoriamente. Nas peças de Lagarce, como nas de Beckett, não acontece quase nada e a acção situa-se ao nível dos “tropismos” da palavra. Assim que alguém começa a falar, surge, na lógica da própria língua, a necessidade de exactidão, de repetição e de sofisticação (*ibid.*)

É isto que reitera Sebastiana Fadda, ao referir-se ao teatro do absurdo e, em particular, ao de Beckett:

[...] solidão, vazio, silêncio, são condições que incumbem, conotando-as, sobre todas as personagens beckettianas: é a palavra que lhes dá, em última instância, a impressão de que existem, embora aspirem à imobilidade e desejem nunca ter pensado. (FADDA 1998: 43).

No fundo, como é próprio do princípio do teatro do absurdo, a forma corresponde ao conteúdo: numa solidão total, as personagens não têm outra saída senão falar.

Assim, as palavras do discurso da personagem de *Começar a Acabar*, são também uma maneira de preencher a sua vida vazia. É que as palavras, as fantasias e os pensamentos dele são das poucas coisas que tem para não se sentir tão sozinho. Substituem a verdadeira companhia humana, o protagonista chega até a referir-se às suas ideias como a pessoas: «As ideias são muito parecidas umas às outras, quando começamos a conhecê-las melhor». E diz também: «Palrar, palrar, palavras, como a criança solitária que se desdobra em crianças, duas, três, para ter companhia e sussurrarem juntas...». Tal como uma criança que cria duplos quando está muito sozinha, assim ele tem a companhia das suas palavras como duplos dele próprio. Ele “desdobra-se” em palavras. Então é o seu discurso, ou seja, ele próprio, que preenche o espaço vazio. As suas palavras e pensamentos são, antes de mais, recordações do seu passado, já que ele não tem presente (o presente é só o fim do caminho, o estado à beira da morte, um estado sem conteúdo “concreto”), só o seu passado tem conteúdo e, mesmo assim, fazem parte desse passado as histórias fantasiadas por ele, ou seja, as coisas inexistentes; e então o vazio do presente é ainda mais reforçado pela recordação do vazio do passado.

Mas o total isolamento e a ausência de comunicação com o mundo também destroem o próprio meio de comunicação, a linguagem. É por isso que nesta peça, composta de fragmentos de várias obras de Beckett, foi inserido o excerto da famosa fala de Lucky em *À Espera de Godot*, um discurso privado de ligações gramaticais, de uma cadeia lógica com premissas e conclusões, causas e efeitos, produzindo uma mistura caótica de “cotos” verbais, de chavões sem início e sem fim.

A completa solidão dá à personagem a possibilidade de expressar as suas ideias livremente – com a ausência de um ouvinte concreto, não há limitações das formas de expressão: o discurso inclui narração de acontecimentos, canções, poemas, uma ou outra contracenaria imaginária. E é assim que, só pelo discurso, se revelam em palco outras

personagens, adereços que o actor cria com palavras e pantomima, música – as suas canções não são mais do que um prolongamento do seu discurso.

Em *Como eu Comi um Cão*, o discurso da personagem mostra de que maneira os acontecimentos da vida se transformam na consciência do indivíduo. Através da narração das histórias e das situações de vida, o protagonista não só avalia a realidade, como também a reavalía. Em palco, isso é reflectido pela ilusão de espontaneidade da fala e do raciocínio da personagem. É como se os episódios fossem emergindo na sua memória à medida que são contados, as cenas cortam-se repentinamente e alternam-se, combinando-se nelas o presente e o passado. O autor não se preocupa em criar uma lógica nem frases e ideias completas. A sensação é a de que diz tudo o que lhe passa pela cabeça, de uma maneira associativa, a de que o actor não decorou o texto mas está, isso sim, a contá-lo improvisadamente. Grichkovets tem tendência para titubear, introduzir muletas de linguagem, mostrar-se confuso; além disso reflecte tensamente no palco, procura as palavras certas, chega a corrigir-se. São estes elementos do discurso que dão dinamismo ao enredo, pondo-o em movimento. O facto de a personagem desabafar com o público real à sua frente faz com que o seu estilo seja muito coloquial, criando uma atmosfera de informalidade, de conversa entre amigos. Esta linguagem extremamente natural, com as suas imperfeições e hesitações, compõe um discurso flutuante mas “real”, passível até de variar um pouco de representação para representação em função do tipo de público e da sua reacção ao longo do espectáculo.

O estilo de improvisação pode ser encontrado também na peça *A Arrumadora* onde, em correlação com a prevista interacção entre a personagem e o público, é de grande importância a capacidade da actriz de improvisar consoante o decorrer dos acontecimentos, de ter em conta os imprevistos, de saber resolver qualquer situação inesperada. O autor, aliás, explica que na origem da sua peça esteve precisamente este talento de uma actriz:

Tudo começou com uma actriz que eu tinha no teatro, que tinha a disposição, necessária e apropriada, para este género. Não tinha medo de estar frente a frente com os espectadores, entabular um contacto pessoal, reagir a eles e improvisar para a situação. [...] Tanto quanto sei, a peça foi encenada umas 10-14 vezes e cada actriz tinha uma abordagem e uma experiência diferentes, a escala de improvisação e de comunicação com os espectadores mudava conforme as circunstâncias e



nenhuma actuação pela mesma atriz foi alguma vez igual<sup>32</sup> (GOLDFLAM, entrevista)

A maior parte das indicações cénicas do autor dizem respeito a algumas acções e à intenção de certas frases, que requerem quase sempre um tom conspiratório e íntimo. A linguagem da arrumadora, que oscila entre a falsa simpatia e a agressividade, o queixume e o despotismo, permite delinear um carácter de personagem representando a quase loucura, a instabilidade, a insegurança e, ao mesmo tempo, a sede de aprovação e de poder sobre os outros.

Em *A Voz Humana* também existe, como em Grichkovets, a ilusão de espontaneidade discursiva, embora por razões diferentes. O homem do outro lado da linha é uma personagem actuante, mesmo que invisível e silenciosa para o leitor/espectador; durante o tempo em que o diálogo decorre, o discurso da mulher é condicionado pelas respostas dele. Neste sentido, é um discurso muito diferente do dos outros textos em estudo. Tudo está a acontecer como que em directo e com a simultaneidade de uma conversa telefónica, ou seja, as réplicas da mulher não podiam ser pré-elaboradas, pensadas antes, como o poderiam ter sido, por exemplo, as dos protagonistas de *Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna* ou de *O Contrabaixo*. Tal situação confere ao discurso de *A Voz Humana* uma aparente espontaneidade, já que não há nada nele de premeditado. Por isso são muito notórias as repetições – o autor pede mesmo que estas sejam respeitadas, assim como os erros de francês, os floreados literários e as banalidades (COCTEAU 1946: 20). Estes últimos – erros, floreados e banalidades –, atributos constantes da linguagem da mulher, dão efectivamente uma grande força dramática ao seu jogo de orgulho feminino, frustrado e condenado ao falhanço desde o início.

O discurso também cria a contracena. Tendo nós acesso directo à fala de apenas um dos interlocutores, é-nos dada, ao mesmo tempo, a plena sensação de um diálogo entre duas personagens. A situação de interlocução é convincente devido ao objecto

---

<sup>32</sup> «Ono to začalo tím, že jsem měl v divadle herečku, která měla dispozice, potřebné a vhodné pro tento žánr. Nebála se stát tváří v tvář k divákům, navázat osobní kontakt, reagovat na ně, ba improvizovat dle situace [...]. Zajímavé je, že jsem Biletářku začal psát pro muže, pro herce- ale po dvou, třech stránkách jsem to změnil a u ženské postavy už jsem zůstal. Pokud vím, tak to bylo inscenováno asi tak 10-14 krát a každá herečka měla jiný přístup a jinou zkušenost a i míra improvizace a komunikace s diváky se měnila podle okolností a ani představení jedné a té samé herečky nebyla nikdy stejná.» Arnošt Goldflam, entrevista. [Trad. minha.]

técnico a ligá-las, o telefone. Aquilo que o homem diz e nós não ouvimos acaba por nos chegar, antes de mais, graças à lógica com que as respostas e reacções da mulher encaixam, psicologicamente, na estrutura do diálogo, ao pressuporem de maneira quase evidente aquilo que é dito do outro lado. Cria-se assim um elo de ligação entre a protagonista e o seu interlocutor inaudível, que resulta numa espécie de transposição da personagem masculina, “presente ausente”, para o palco.

Cocteau, como vimos, indica minuciosamente como deve ser constituído o palco. Mas o discurso da protagonista constrói ainda a ilusão de outros lugares: os do outro lado da linha telefónica (onde está o homem, a telefonista, os outros assinantes) em que outras personagens acabam, de certo modo, por se tornar existentes para nós. O que acontece realmente no palco é apenas um lado de tudo o que se passa, e o universo cénico alarga-se através do pressuposto das réplicas da mulher.

Em *Malefícios do Tabaco*, a solenidade com que a personagem chega ao palco («entra majestosamente, faz uma vénia e ajeita o colete»<sup>33</sup>) [TCHÉKHOV 1985: 302]) e o tom formal que tenta manter na sua função de conferencista resultam rapidamente num discurso um tanto atrapalhado e cómico:

Excelentíssimas senhoras e, de certa forma, excelentíssimos senhores. [...] Foi proposto à minha mulher que eu desse aqui uma palestra pública com fins de beneficência [...]. Eu, verdade seja dita, não sou professor, e estou alheio aos graus científicos, mas, não obstante, tenho-me dedicado ininterruptamente nos últimos trinta anos e, deve dizer-se, para mal da minha própria saúde e afins, a questões de carácter altamente científico; faço reflexões e às vezes até escrevo, podem imaginar, ensaios científicos, quer dizer, não é que sejam científicos, mas são, por assim dizer – desculpem-me a expressão – como que científicos<sup>34</sup>. (*ibid.*)

A tentativa de introdução do tema da palestra dá rapidamente lugar a um registo muito diferente, de desabafo e de confissão, embora sempre intercalado com o esforço em manter o tom formal. O próprio facto de ele mudar de tema e, por consequência, de registo, confere logo uma característica à personagem: Niúkhin dá esta palestra contra a

---

<sup>33</sup> «величественно входит, кланяется и поправляет жилетку» (Антон Чехов, *О вреде табака*, 302). [Trad. minha]

<sup>34</sup> «Милостивые государыни и некоторым образом милостивые государи. [...] Жене моей было предложено, чтобы я с благотворительною целью прочел здесь какую-нибудь популярную лекцию. [...] Я, конечно, не профессор и чужд ученых степеней, но, тем не менее, все-таки я вот уже тридцать лет, не переставая, можно даже сказать, для вреда собственному здоровью и прочее, работаю над вопросами строго научного свойства, размышляю и даже пишу иногда, можете себе представить, ученые статьи, то есть не то чтобы ученые, а так, извините за выражение, вроде как бы ученые.» (Антон Чехов, *О вреде табака*, *ibid.*). [Trad. minha]

sua vontade, e a necessidade de abrir a sua alma concretiza-se portanto no momento menos apropriado para isso. Perante uma multidão de desconhecidos, ele desabafa, lamenta-se, confessa a sua infelicidade; aproveita o facto de ter perante si um público – alguém que o oiça – para exprimir as suas emoções, falar aberta e informalmente, com emoção, utilizando palavras coloquiais e desesperadas, parafraseando as palavras insultuosas que a mulher lhe chama, amaldiçoando a sua vida. A mudança de registo traz ao de cima, neste curto momento de revolta, toda a sua vida e sentimentos, delinea por completo o seu carácter de homem abatido e subjugado, que perdeu a sua individualidade.

Em *O Contrabaixo*, a linguagem culta e erudita de um profissional da música passa pelo tom didáctico de um conferencista a dar a aula de teoria da música, por uma contida irritação ao exprimir os seus descontentamentos, por um tom irónico e familiar ao referir-se aos seus colegas de renome – os grandes mortos – e por um tom de desespero que chega à histeria quando fala do seu amor.

Este discurso, com a sua forma elaborada, permite-nos compreender que não foi dito pela primeira vez. Não é, como em *Malefícios do Tabaco* ou em *A Arrumadora*, um desabafo espontâneo que a personagem teve finalmente e pela primeira vez na vida. Em *O Contrabaixo*, trata-se de um discurso do protagonista que, pelos vistos, tem o hábito de falar sozinho desde sempre no isolamento entre quatro paredes.

Um “grande ausente” nestas obras é a acção no sentido de uma progressão de acontecimentos. Toda a acção está no discurso e é ele que cria o dinamismo da peça.

## **4.2 – Desempenho do actor**

Como já referimos, o espaço vazio do palco existe para ser preenchido pela única figura que vemos nele. Daqui a importância da movimentação do actor no palco, dos seus gestos e da sua pantomima.

Alguns dos autores destas peças dão sugestões quanto ao desempenho do actor. Em *O Contrabaixo*, por exemplo, o autor dá indicações no sentido de beber cerveja (o que o músico faz ao longo de toda a peça), de emitir sons no instrumento (normalmente qualquer som ou excerto de alguma peça musical que serve de demonstração na sua

“palestra”) e de andar pelo quarto. É também expresso o desejo do autor sobre a maneira como as réplicas devem ser ditas pelo actor: em sussurro, ou num tom festivo, ou aos gritos. Perante ouvintes na realidade inexistentes, o actor que desempenha o papel do contrabaixista dá-se à liberdade de ter atitudes que não correspondem às do conferencista perante a audiência. Por isso bebe cerveja, namora com o contrabaixo, acariciando-o como a uma mulher, etc. Ao dirigir o seu discurso a uma multidão imaginária, ele como que se auto-encena.

Em *A Voz Humana*, Cocteau dá indicações para a movimentação e o estilo de representação da actriz:

[...] ela falará de pé, sentada, de costas, de frente, de perfil, de joelhos por trás do espaldar da poltrona, apenas com a cabeça visível, como que cortada, apoiada no espaldar, andará pelo quarto arrastando o fio, até ao final em que cai sobre a cama de barriga. Então a sua cabeça vai pender e ela largará o telefone como uma pedra. Cada postura deve servir para uma fase do monólogo-diálogo (fase do cão – fase da mentira – fase da assinante, etc.). O nervosismo não se mostra pela pressa, mas por esta sequência de posturas nas quais cada uma deve petrificar o cúmulo do desconforto. [...] O estilo deste acto exclui tudo o que se pareça com virtuosismo, o autor recomenda à actriz que o vai desempenhar sem o seu controlo de não lhe conferir qualquer ironia de mulher ferida, qualquer azedume<sup>35</sup> [...]. (COCTEAU 1946: 18-19)

Nas circunstâncias de pouca ou nenhuma utilização de meios técnicos e de escassez de atributos cénicos, o actor, sobre o qual está concentrada toda a atenção do público, tem um papel essencial na criação de elementos que não existem em palco.

Em *Começar a Acabar*, João Lagarto joga com pedras imaginárias, traz para o palco figuras do seu passado, constrói os vários ambientes de que fala. Quando a personagem recorda os pais, reproduz cenas com imitações, impregnadas de um enorme humor negro. Faz também surgir em palco alguém que provavelmente amou em tempos, desta vez não por imitação, mas dirigindo-se-lhe em discurso directo com a declamação de um poema sobre o amor perdido: «As horas depois que tu partiste são tão pesadas...».

---

<sup>35</sup> «[...] elle parlera debout, assise, de dos, de face, de profil, à genoux derrière le dossier de la chaise-fauteuil, la tête coupée, appuyée sur le dossier, arpentera la chambre en traînant le fil, jusqu'à la fin où elle tombe sur le lit à plat ventre. Alors sa tête pendra et elle lâchera le récepteur comme un caillou. Chaque pose doit servir pour une phase du monologue-dialogue (phase du chien – phase du mensonge – phase de l'abonnée, etc.). La nervosité ne se montre pas par de la hâte, mais par cette suite de poses dont chacune doit statuer le comble de l'inconfort. [...] Le style de cet acte excluant tout ce qui ressemble au brio, l'auteur recommande à l'actrice qui le jouera sans son contrôle de n'y mettre aucune ironie de femme blessée, aucune aigreur.» Jean Cocteau, *La Voix Humaine*, p. 18-19. [Trad. minha].

A criação de espaços e ambientes fictícios também é feita por Evguéni Grichkovets em *Como eu Comi um Cão*. O passado, ilustrado pelo actor, torna-se uma re-presentação actual através do presente da narração. As várias situações narradas são apoiadas pela sua acção, mímica e gestos, que desdobram o espaço (e, por consequência, o tempo): os vários momentos da sua vida vão-se intercalando por meio de uma lógica associativa, permitindo que um ou outro episódio da sua infância alterne com algum outro do seu serviço na marinha. Em cada episódio, o actor cria um ambiente completo que inclui outras personagens, atmosferas e emoções: a criança pequena que vai para a escola, ensonada e com medo da professora, numa manhã escura e gelada de Inverno; o marinheiro recruta no comboio a ser levado para o seu destino, paralisado de medo; o ex-marinheiro em conversa com a mãe<sup>36</sup>.

Resta citar Manfred Pfister que, abordando a tão levantada discussão sobre a estaticidade do discurso isolado, defende que esta é apenas aparente, visto que a atenção do actor e dos espectadores estão concentrados principalmente na forma como o discurso é desempenhado. A performatividade torna-se um elemento central. Referindo-se aos solilóquios enquanto excertos isolados da peça, o autor afirma:

[...] os mais conhecidos solilóquios da tragédia shakespeariana [...] funcionam como as grandes árias a solo na ópera – [...] – como pontos de maior atracção no espectáculo, ansiosamente esperados e repetidamente apreciados, e por isso provam ser o objectivo e a essência, e não uma mera excrescência marginal, da arte dramática e da arte performativa. Existe aqui um paradoxo: é precisamente a redução da performance a uma personagem isolada a falar, o minimalismo performativo da situação, que concentra a atenção do actor assim como da assistência nos mínimos pormenores da maneira como o discurso está a ser

---

<sup>36</sup> Grichkovets nunca deixa de ser narrador: quando imita outras personagens da sua história, declara directamente que as vai representar. Neste particular, seria pertinente comparar *Como eu Comi um Cão* com o espectáculo *Cabo Verde – Contos em Viagem*, protagonizado por Carla Galvão no Teatro Meridional. Ambos os protagonistas contam uma ou várias histórias, mas de modo diferente: a personagem de Grichkovets é, como referimos, ao mesmo tempo narrador e protagonista da sua história; Carla Galvão encarna outras personagens que não ela própria. A actriz não imita os protagonistas da sua história, entra na pele deles. Faz o papel de várias personagens. Neste sentido, o espectáculo *Cabo Verde* equivale ao teatro de vários actores; é como se houvesse em palco um elenco, concreto e não imaginário. Talvez seja por isso que a solidão não é o tema chave deste espectáculo. O drama humano está, obviamente, presente, mas é antes um drama colectivo. E como não há um único narrador, uma única figura que quer muito exprimir-se, desabafar, contar o que lhe aconteceu, também não existe o tema da auto-identificação do indivíduo. Por isso, este aspecto que temos estado a verificar, o de um só actor que representa uma só personagem central com o seu drama individual, não se aplica a *Cabo Verde – Contos em Viagem*.

articulado e desempenhado. Aqui, o desempenho é que conta<sup>37</sup>. (PFISTER 2007: 138-139).

### 4.3 – Trágico e cómico

Todas estas obras reflectem um inconsolável drama humano e, muitas vezes, quase uma tragédia. No entanto, não deixam de apresentar também um registo cómico ou humorístico; sem ele, o conteúdo das obras não teria a mesma força dramática, a mesma credibilidade.

Assim, em *Malefícios do Tabaco*, a situação é triste e caricata ao mesmo tempo. O cómico provém do desfasamento entre o conteúdo do discurso do protagonista e a situação em que é proferido: um desabafo sobre as mágoas pessoais em vez de uma palestra pública sobre os maus hábitos, perante pessoas estranhas, alheias à sua vida.

Em *Começar a Acabar*, o monólogo trágico da solitária personagem moribunda que procura nas palavras – recordações, relatos dos seus passatempos feitos de nada, raciocínios – distrair-se do processo de degradação do seu próprio corpo tomam, como é próprio da dramaturgia de Beckett, um aspecto de tristes e assustadoras palhaçadas. A reprodução da “conversa” com a mãe surda, com um código inventado pelo protagonista, com as pancadas na cabeça dela, provoca um riso grosseiro; é uma profanação da sagrada relação mãe-filho, profanação que vem de longe porque ele, logo à nascença, devia ter sido “um aborto”; a minuciosa e matemática elaboração do processo de chupar pedras e o ar sério com que a personagem preenche o vácuo da sua existência com esta análise “científica” – João Lagarto acompanha a exposição da teoria com pantomima – toma a forma de uma paródia<sup>38</sup>, mas sem o objectivo final de parodiar e fazer rir: é apenas um eco muito ténue de qualquer coisa substancial fora da existência da personagem. O cómico contribui assim para o absurdo existencial num mundo privado de conteúdo. Nestes momentos, o desempenho de João Lagarto lembra-nos a

---

<sup>37</sup> «[...] the best-known soliloquies of Shakespearian tragedy [...] function like the great solo arias in opera – [...] – as major points of attraction in the show, eagerly expected and repeatedly enjoyed, and thus prove to be the core and essence, not some marginal excrescence, of dramatic art and the dramatic performance. There is a paradox at work here: it is precisely the reduction of the performance to one isolated character speaking, the performative minimalism of the situation, that concentrates the attention of the actor as well as the audience on the minutest detail of the way the speech is being articulated and performed. Here, the performance is indeed the thing.» Manfred Pfister, “Enigma Variations: Performing «To be or not to be»”, p. 138-139.) [Trad. minha.]

<sup>38</sup> Os conceitos de paródia e sátira aqui referidos correspondem às definições indicadas no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, p. 3346.

estética do palhaço triste: o riso que provoca raia o trágico. Cito, a propósito, a observação de Sebastiana Fadda acerca do teatro do absurdo:

O elemento trágico e o cómico entram em relação, neutralizando-se porém um ao outro. O elemento cómico impede a identificação no trágico e este, por sua vez, permite a distanciação através do cómico. O riso extingue-se num esgar trágico e o trágico torna-se absolutamente ridículo ao brotar do patético (FADDA 1998: 42).

Em *Como eu Comi um Cão*, também não se trata do riso como objectivo em si, como é intenção do actor da *stand-up comedy* com o seu humorismo auto-suficiente, mas transparece – citando a expressão do escritor russo Nikolai Gógol – das «lágrimas invisíveis». Grichkovets apresenta a dolorosa realidade por meio de ilustrações satíricas. Joga com os contrastes, juntando o inconciliável, por exemplo nos momentos em que reproduz cenas desumanas ao som de música sacra. O riso que provoca é de compaixão. Neste sentido, há um paralelo com *Stabat Mater*, em que a tragédia da protagonista é moldada com alusões ao Evangelho. Grichkovets e Tarantino tocam no “intocável”, e criam desta maneira uma sátira. O humor em *Como eu Comi um Cão* é criado através do escárnio, do desmascaramento das hipocrisias humanas.

*Stabat Mater* é quase um apócrifo, ou o Evangelho segundo Maria escrito em linguagem de rua. O elemento de paródia surge do próprio facto de se utilizar o tema evangélico, com nomes das personagens bíblicas, etc., numa tragédia que nada tem de solene: uma sociedade que vira as costas a Maria, cujo filho está desaparecido ou morto. O cómico é criado por meio do paradoxo linguístico da fala vulgar na metáfora evangélica, e na modificação da fala educada ou formal das figuras do exterior pela linguagem “baixa” da protagonista.

O texto de *Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna*, por si só, é uma sátira, na qual se procede ao desmascaramento da hipocrisia social e das relações humanas. A comicidade reside nas combinações absurdas: a protagonista imagina a vida ideal como o cumprimento de uma porção de regras secas em que não há lugar para os sentimentos humanos. As lágrimas e os risos são medidos e “cronometrados”. Num tom absolutamente sério, a personagem chega a afirmar: «A etiqueta e os costumes [...] entendem que devem estabelecer regras relativamente à forma como devemos suportar e manifestar a nossa dor» (LAGARCE 2004: 125), ou «O morto é tratado como herói do dia e é-o, efectivamente» (*idem.*: 126), ou «A esposa [...] passa a caneta ao noivo, que a cumprimenta e lhe diz com um ar de felicidade, é obrigatório, e com um sorriso, é o

mínimo: ‘Obrigado, minha senhora’» (*idem*: 115). Ainda por cima, na mundivisão da protagonista, todo este regulamento morto tem, pelos vistos, um sentido romântico. Por isso ela alega, de vez em quando, a “opinião” de Victor Hugo, atribuindo-lhe banalidades, frases ocas, em qualquer caso nada poéticas, o que acrescenta ainda mais comicidade ao que é dito: o grande escritor romântico é utilizado para subscrever as ideias que ela apresenta, recorrendo a ele como seu apoiante: «Como disse o poeta Victor Hugo, trata-se de assegurar a continuidade da existência» (*idem*: 95), ou «[...] partilhámos, como disse o poeta Victor Hugo, as mesmas alegrias, mas também as mesmas tristezas, fizemos mútuas concessões e sacrifícios recíprocos» (*idem*: 123). Desta forma, a peça cumpre o seu objectivo de sátira social.

Os Artistas Unidos, na sua encenação desta peça, acrescentaram à sátira o elemento da condição humana: colocaram em palco uma senhora idosa de casaco e chapéu feios e miseráveis, que remenda, ao longo do seu discurso, qualquer coisa que percebemos, no final, ser o seu vestido de noiva que nunca foi usado. Assim, surge a ante-história da personagem como uma vida não realizada, solitária. O riso em combinação com a tristeza e a frustração cria um vivo drama humano, e a figura solitária no palco a proferir palavras mortas desperta compaixão.

O discurso em *O Contrabaixo* está impregnado de comicidade: na familiaridade com que o protagonista fala dos génios da música, ou na relação dele com o seu instrumento, a “esposa” que não o deixa viver, que está sempre a observá-lo e cuja presença incomoda o contrabaixista a ponto de ele não conseguir ter um encontro com uma mulher na mesma casa em que está o contrabaixo. Parecem um casal à beira do divórcio. O elemento cómico, porém, é inerente à situação dramática: o protagonista, mergulhado no seu crónico isolamento e incapaz de quaisquer ligações humanas, estabelece relações de convívio com um objecto inanimado e com os mortos.

Em *A Arrumadora*, a instauração de um pequeno estado totalitário, à escala de uma sala de cinema, com uma reprodução muito precisa, aliás, do que acontece na realidade à escala de países inteiros, é uma sátira. Por outro lado, a arrumadora Bubinka é mais um caso de um “triste palhaço”, desta vez no feminino, numa palhaçada de que ela não tem consciência: convencida da sua superioridade e genialidade, ilustrando-a com coplas primitivas da sua autoria, ela vive o momento mais alto da sua vida; mas é, contudo, de duração muito curta, porque logo a seguir ela é condenada a afundar-se na mesma vida solitária e humilde.



Em *A Voz Humana* o humor não é tão evidente, no entanto, como sugere o próprio autor, a forma de comunicação – por telefone – é a menos adequada para tratar de assuntos tão sensíveis como o desta mulher de coração despedaçado. As interferências telefônicas e a intromissão de estranhos na conversa são passíveis de provocar um riso nervoso – são como lama arremessada à cara de uma pessoa por um carro em movimento a meio de uma declaração de amor.

É o cómico que dá vida às peças e reforça os dramas, torna-os vivos e convincentes. Distinguimos, por trás do riso, um fundo de irremediável dor humana.

## 5 – Destinatários do discurso

«[...] até que me veio esta necessidade de alguém para me fazer companhia. Qualquer pessoa.  
Um estranho com quem falar, imaginar que me ouve»  
Samuel Beckett, *Começar a Acabar*.

A solidão do actor em palco leva a pensar num elemento fundamental a qualquer discurso: o seu destinatário. Neste sentido, é oportuno verificar a definição do conceito de discurso elaborada pelo linguista Émile Benveniste:

Temos de entender discurso na sua mais lata extensão: toda a enunciação que supõe um locutor e um receptor, tendo o primeiro a intenção de influenciar o outro seja de que modo for. Em primeiro lugar, é a diversidade dos discursos orais de toda a natureza e de todo o nível [...]. Mas é também a série de escritos que reproduzem discursos orais [...], em resumo, todos os géneros em que alguém se dirige a alguém, se enuncia como locutor e organiza o que diz na categoria da pessoa (BENVENISTE 1992: 34).

De acordo com Benveniste, se existe na elocução um “eu”, está também necessariamente implicado um “tu” a quem este “eu” se dirige. Keir Elam acrescenta ainda que «[...] é no “drama pronominal” entre o eu-falante e o tu-ouvinte/destinatário que a dialéctica dramática é construída»<sup>39</sup> (ELAM 2002: 130).

Observar esta relação do locutor com o seu destinatário torna-se particularmente pertinente nos casos em que, em palco, há só um actor desempenhando o papel de uma única personagem.

### 5.1 – Destinatários definidos

#### 5.1.1 – O destinatário fora do palco e da sala do teatro

No capítulo anterior vimos como, em alguns casos, o discurso cria a contracena. Na peça *A Voz Humana*, a personagem ausente do palco, a quem a protagonista dirige o seu discurso, é alguém que existe realmente no universo ficcional e participa na acção, embora não o possamos ver nem ouvir. Mas acontece, como verificámos, uma espécie

---

<sup>39</sup> «[...] it is on the ‘pronominal drama’ between the I-speaker and the you-listener/addressee that the dramatic dialectic is constructed.» Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 130. [Trad minha].

de “trasladação” desta figura para o palco, criada por meio dos pressupostos das réplicas da protagonista.

A comunicação telefónica dá também à protagonista uma impressão de proximidade com o homem, uma ilusão de que esta comunicação o transporta para o sítio onde ela própria está (a réplica «tem graça porque eu ouço-te como se estivesses aqui no quarto»<sup>40</sup>) [COCTEAU 1976: 147] parece ter aqui um duplo sentido). Da mesma maneira, a previsão do fim do telefonema é, para a mulher, também a da separação física deles: «Eu sei que é preciso desligar, mas é terrível [...]. Ter a ilusão de estarmos abraçados um ao outro e de repente meterem-se entre nós caves, esgotos, uma cidade inteira»<sup>41</sup>» (*idem*: 158).

Existe ainda um interlocutor intruso, que perturba o ambiente de intimidade: a telefonista, que não só ouve a conversa dos dois lados da linha, mas também, supostamente, faz comentários. Compreendemo-lo, novamente, em função das réplicas da mulher, que reage às intervenções da telefonista: «[...] Alô! Alô! Minha senhora, retire-se. Somos assinantes. Alô! Claro que não, minha senhora. Não estamos a tentar ser interessantes. Só tem que sair da linha. Se nos acha ridículos por que perde o seu tempo em vez de desligar?»<sup>42</sup>» (*idem*: 155).

Pode haver ainda uma outra interpretação: a mulher fala sozinha (para um “tu” imaginário), não havendo ninguém do outro lado da linha. É verdade que o telefone toca, mas a ligação com o ex-amante poderia, por exemplo, nunca se ter estabelecido. De resto, a verosimilhança manter-se-ia também seguindo esta ideia, devido à necessidade urgente que a mulher tem de falar com a pessoa amada, necessidade esta que muito facilmente a levaria a fingir toda a conversa, num acto extremo de desespero. Qualquer que seja a interpretação, tanto a presença longínqua do ex-amante como a sua ausência total intensificam o sentimento de abandono. O destinatário não está presente em palco, e a proximidade sentida pela protagonista é apenas ilusória. A solidão psicológica da mulher é sublinhada pela sua solidão no palco.

---

<sup>40</sup> «c’est drôle parce que moi je t’entends comme si tu étais dans la chambre» (Jean Cocteau, *La Voix Humaine*, p. 147) [Trad. minha].

<sup>41</sup> «Je sais bien qu’il le faut, mais c’est atroce [...]. On a l’illusion d’être l’un contre l’autre et brusquement on met des caves, des égouts, toute une ville entre soi» (Jean Cocteau, *La Voix Humaine*, p. 158). [Trad. minha].

<sup>42</sup> «Allô! Allô! Madame, retirez-vous. Vous êtes avec des abonnés. Allô! [...] Mais, Madame, nous ne cherchons pas à être intéressants. Vous n’avez qu’à ne pas rester sur la ligne» (Jean Cocteau, *La Voix Humaine*, p. 155). [Trad. minha].

### 5.1.2 – Quando o destinatário é um público

Não raro, no teatro de um só actor, o destinatário do discurso é um público. É importante verificar que público é este e em que relação se encontra com o público real da plateia. Nalguns casos, a convenção teatral da imaginária “quarta parede” entre o palco e a plateia deixa de existir ou fica menos evidente. Vejamos o que acontece nas peças *Malefícios do Tabaco*, *A Arrumadora*, e *Como eu Comi um Cão*. Em todas elas, independentemente da maior ou menor intervenção do público na acção, este é necessário à personagem que diz o discurso.

Na peça *Malefícios do Tabaco* o protagonista fala para um público imaginário, um elemento da ficção – os ouvintes de uma conferência com fins de beneficência. Aqui, a barreira entre a ribalta e o auditório do teatro é absoluta; a convenção teatral mantém-se. Por isso, o actor em palco nem sequer precisa de estar voltado de frente para o auditório real, podendo imaginar o seu público em qualquer ponto do palco, por exemplo. A presença de uma assistência, para a personagem, é apenas uma oportunidade para desabafar.

No entanto, surge uma interdependência entre o “orador” e o destinatário do seu discurso: o “orador” no palco determina o seu ouvinte e, simultaneamente, o seu comportamento como personagem e o desempenho do actor ajustam-se às características desse ouvinte-destinatário. Citemos a propósito Vimala Herman:

O papel do falante, embora crucial, é apenas um dos papéis no evento discursivo, e é dependente do trabalho de resposta ou reacção feito pela(s) segunda(s) pessoa(s), o(s) destinatário(s), para que o drama discursivo surta efeito<sup>43</sup> (HERMAN 2005: 47).

Ao mesmo tempo, o sujeito do discurso “pressupõe” a reacção dos seus interlocutores:

Vocês dirão: as filhas... As filhas o quê? Eu falo, elas riem... [...] Excelentíssimos senhores! (*Olha furtivamente para trás*) Sou infeliz, transformei-me num asno, numa nulidade, mas na realidade vocês vêm à vossa frente o mais feliz dos pais.

---

<sup>43</sup> «The role of speaker, however crucial, is only one of the roles in a speech event, and is dependent on the responsive or reactive work done by the second person(s), the addressee(s), for the drama of speech to be effected». Vimala Herman, *Dramatic Discourse*, p. 47. [Trad minha].

Assim é que deve ser, e não me atrevo a dizer o contrário.<sup>44</sup> (TCHÉKHOV 1985: 304)

Assim, através do locutor, o destinatário como que adquire fala. A própria necessidade de resposta cria um diálogo em que o conferencista ora é locutor, ora se coloca no papel de ouvinte na situação interlocutiva.

A *Arrumadora* é outro caso em que a protagonista se dirige ao público. Contudo, não se trata do auditório concreto da sala do teatro, visto que essa assistência passa a ser, através do discurso da arrumadora, um público imaginário. Consiste em pessoas que, para a protagonista, desempenham o papel de seus reféns no espaço ficcional de uma sala de cinema. Ao mesmo tempo, de acordo com a ideia do autor, ela tenta transformar o público concreto em figurantes, verdadeiros participantes no seu espectáculo. O contexto dramático da ficção estende-se ao público concreto e passa a englobá-lo. E tal como acontece em *Malefícios*, esta personagem também cria as supostas reacções do seu público:

Stop, ninguém vai a lado nenhum até eu dizer. Porque as coisas não podem ser como vocês querem, não é? Depois ainda aparece alguém e dizer: olhem só, fui ao cinema e não vi nada, devolvam-me o dinheiro! Aha! Estou mesmo a ver. Ficam aqui sentados! [...] Estão aqui à espera e daqui a nada começam a conversar entre vocês, a combinar isto e aquilo e depois aparece alguém e diz: decidimos que vamos fazer queixa de si. Ficou combinado entre nós. Adivinhei, não adivinhei? E quem é que teve a ideia? Onde é que isso partiu? Não, isso assim não dá, nem pensar<sup>45</sup>. (GOLDFLAM 1983: 47-48)

No entanto, o auditório real sabe que vai ver um espectáculo e não um filme; por isso, o facto de a “película se danificar” e se dar início a um espectáculo alternativo protagonizado pela suposta arrumadora da sala de cinema só pode constituir surpresa dentro dos limites da ficção. Desta maneira, é criada uma ambiguidade entre a ficção e a vida real: embora seja assumido que se trata de uma encenação, a maneira como é posta

---

<sup>44</sup> «Вы скажете: дочери... Что дочери? Я говорю им, а они только смеются... [...] Милостивые государи! (Оглядывается.) Я несчастлив, я обратился в дурака, в ничтожество, но, в сущности, вы видите перед собой счастливейшего из отцов. В сущности это так должно быть, и я не смею говорить иначе.» Антон Чехов, *О вреде табака*, 304. [Trad. minha]

<sup>45</sup> «Stop, nikam, nikam, až řeknu. Protože to nejde tak, jak byste si to vy představovali, že?! Pak by mohl někdo přijít a říct: Podívejte se, tady jsem byl v kině a nic jsem neviděl, vrat'te peníze! Aha! To by tak hrálo. Tady budete sedět! [...] Ted' tady čekáte, za chvíli se nám začnete bavit, že, domlouvát se, tohleto a tamto, a nakonec může někdo přijít a říct: My jsme se rozhodli, že si budeme na vás stěžovat. Domluvili jsme se na tom. – Uhodla jsem to, co? A kdopak to vymyslel? Z koho to vyšlo? – To ne, to nepůjde, kdepak». Arnošt Goldflam, *Biletářka*, pp. 47-48. [Trad. minha]

em prática leva a confundi-la com a vida. É também significativo, por isso mesmo, o facto de a arrumadora (Bubinka) afirmar que aquilo que vão ver (ou seja, o “seu espectáculo”) vai ser melhor, mais verdadeiro e mais próximo da vida do que o filme a que iriam assistir.

Os verdadeiros espectadores do teatro são obrigados a entrar na acção enquanto participantes activos. Eles, literalmente, não representam, mas acabam por desempenhar o papel de si próprios dentro da ficção. Bubinka vê no público o alvo ideal para levar a cabo as suas intenções. Enquanto este aguarda a reparação (ficcional) da película do filme, ela retém a assistência, e o seu discurso rapidamente se transforma num autêntico sequestro. As condições são perfeitas: um espaço fechado e a abarrotar de gente, e um tempo morto.

Ao longo da sua curta “governança”, Bubinka cria as condições próprias de um Estado ditatorial: a estruturação da população (Bubinka divide as pessoas por filas, na tentativa de criar um “sistema” ordenado, e elege um responsável por cada fila, que responderá pelo “mau comportamento” dos membros da sua fila); e a imposição de regras, entre elas o tratamento por tu; é uma maneira de conseguir a aproximação (e consequente submissão) do público. É a ideia da “grande família” encabeçada por um único líder.

Os estados de alma da arrumadora reflectem-se numa atitude de ataque ao público, agressivo em maior ou menor escala, mas sempre num tom de perversão muito assustador. Todo o seu discurso e acções são feitos de modo a que os espectadores se tornem seus súbditos. Para além de chegar a ser insultuosa para com determinados elementos do público, Bubinka dá ordens e impõe proibições (as pessoas estão proibidas de sair e de fazer qualquer queixa contra ela, o comportamento de cada espectador é minuciosamente controlado e há ameaças de castigos), e promete recompensas a quem demonstrar o “melhor comportamento”.

Este destinatário do discurso, o público verdadeiro, desempenha certas acções ao longo do espectáculo. O autor, como já referimos, tem em conta algumas das suas possíveis reacções: alguém pode, por exemplo, responder às perguntas de Bubinka; alguma pessoa, tornando-se “figurante”, pode ser expulsa da sala ou pôr-se de joelhos, cumprindo todas as ordens dela; um dos espectadores também serve de contracenar (muda) quando Bubinka encena um pequeno episódio para demonstrar o que seria um filme de qualidade. Mas a atitude activa do espectador serve apenas de instrumento para o jogo representativo da actriz; o espectador não deixa, no fundo, de ser uma figura

passiva, na medida em que a arrumadora lhe exige submissão e obediência e em que este se lhe submete efectivamente, pelo simples facto de o autor não lhe atribuir réplicas. Esta passividade é muito importante para a ideia da peça. O silêncio do público significa a sua submissão. Assim, a própria estrutura da peça, em que há uma única personagem, a protagonista, que tem o direito à palavra, permite desenvolver uma situação idêntica à do povo que se cala e se submete ao ditador. A especificidade do teatro com um só actor permite ainda que toda a atenção do espectador esteja concentrada na representação da actriz, sem que o olhar se perca noutras acções paralelas e noutras eventuais personagens. A atmosfera assustadora, de opressão, é ainda mais acentuada pelo facto de haver uma única pessoa em cena que, sozinha, manipula uma multidão inteira.

Em *Malefícios do Tabaco* e n' *A Arrumadora*, encontramos, então, aspectos idênticos: a plateia é apenas aparentemente a destinatária do discurso, porque na verdade é substituída por um elemento ficcional, um público que, em ambos os casos, desempenha um papel que não o dele. Só que, em *Malefícios do Tabaco*, o actor e a sua personagem não implicam a plateia na acção do seu espectáculo. Na verdade, o único sinal de “substituição” do público da plateia pelo público fictício da peça consiste em que o actor fala virado para ele – se for essa a opção do encenador. Embora a influência emocional que a personagem quer exercer sobre o seu público, os ouvintes da conferência, possa ter efeito no auditório da plateia, os espectadores continuam a ser espectadores e não participam na acção teatral. A convenção teatral, como vimos, mantém-se.

Em *A Arrumadora*, a possibilidade de implicação do público existe. Como a protagonista, de acordo com a peça, pode entrar em contacto directo com as pessoas da plateia, ela tanto pode “fazer de conta”, desempenhando o seu papel sem se aproximar delas, como pode realmente descer do palco. De facto, segundo as didascálias, em certos momentos Bubinka desce do palco e interage com os espectadores fisicamente (para lhes apertar a mão, para expulsá-los da sala, etc.) O cumprimento destas indicações torna muito ténue a “quarta parede”, ou destrói mesmo esta barreira entre o palco e a plateia. O público é realmente transformado em actor ou figurante. Qualquer que seja a variante adoptada pela encenação, o desenvolvimento do discurso não é influenciado. A linha de acção seguida pela personagem é fixa. No entanto, a segunda opção pode acrescentar mais terror ao conteúdo: a barreira, sendo potencialmente

transposta ou destruída, pode fazer com que o público se sinta encurralado e a fazer realmente o papel de refém. Deixa de se sentir seguro, a situação torna-se muito próxima de um verdadeiro sequestro<sup>46</sup>.

E ainda mais convincente se torna o “sequestro” no caso de ser cumprida a intenção de Goldflam, segundo a qual é preferível que o público acredite estar no cinema, pronto para ver um filme, e não num espectáculo de teatro. A verdade é que este procedimento “hiper-realista” resultou, por exemplo, nos anos oitenta, na Alemanha, e com consequências<sup>47</sup>: quando os espectadores perceberam que estavam num espectáculo e não no cinema, chegou a haver discussões acaloradas e até brigas.

Em cada apresentação do espectáculo *Como eu Comi um Cão*, a “quarta parede” entre o palco e a plateia, nem é inabalável, como em *Malefícios do Tabaco*, nem passível de ser destruída, como em *A Arrumadora*: simplesmente não existe. Neste sentido, em termos da categoria do interlocutor, esta peça aproxima-se um pouco da *stand-up comedy*. É um relato para o público, no qual se mistura a narração e a performatividade.

O espectáculo também se aproxima ligeiramente da *stand-up comedy* no sentido em que, por norma, o *performer* conta as histórias que alegadamente se passaram com ele; mas também se afasta deste género: enquanto o comediante da *stand-up comedy* é, nas suas apresentações, aparentemente ele próprio, Grichkovets é o protótipo da sua personagem.

Neste sentido, Grichkovets cria uma certa ambiguidade, jogando um pouco com a ligação entre si e o seu papel. Antes de iniciar *Como eu Comi um Cão*, apresenta-se ao

---

<sup>46</sup> Este jogo pode ser bastante arriscado, como foi referido por Vladímir Nabókov em *Tragédia do Senhor Morn: Peças, Palestras sobre Teatro*. Na sua opinião, existe e é aceitável «uma única convenção cénica: as pessoas no palco que vocês vêem ou ouvem não podem, de maneira nenhuma, vê-los e ouvi-los. [...] Por um lado – ver e ouvir, mas não influenciar, por outro – exercer uma influência espiritual sem a possibilidade de ver e ouvir – eis a intriga principal, criada pela separação excelentemente equilibrada e absolutamente justa que a linha de ribalta estabeleceu [...]. Este convencionalismo constitui uma regra natural do teatro, e qualquer tentativa arbitrária de o violar resulta em que ora esta violação se torna ilusória, ora a peça deixa de ser uma peça.» («одна-единственная сценическая условность: люди на сцене, которых вы видите или слышите, ни в коем случае не могут видеть и слышать вас [...]. С одной стороны – видеть и слышать, но не влиять, с другой – оказывать духовное воздействие без возможности видеть и слышать, – вот главная интрига, вызванная тем прекрасно сбалансированным и совершенно справедливым разграничением, которое установила линия рампы [...]. Такая условность – это естественное правило театра, и любая сумасбродная попытка нарушить его приводит к тому, что либо нарушение это оказывается иллюзорным, либо пьеса перестает быть пьесой.» [Владимир Набоков, *Трагедия господина Мorna: Пьесы, Лекции о драме*, 494.])

<sup>47</sup> Como afirmou Goldflam na entrevista que me concedeu por *email*.



público como autor, encenador, cenógrafo e actor protagonizante do espectáculo; declara que, dentro de momentos, deixará de ser ele, e passará a ser uma personagem, distinta do Grichkovets-actor. No entanto, afirma que esta personagem é parte da sua biografia (o actor também nasceu na Sibéria, andou na escola, serviu na Marinha, estudou na universidade), e o corpo da sua personagem continua a ser o dele, actor. Esta prévia introdução encaixa-se no próprio conteúdo do espectáculo, onde a ideia de “quem sou eu, afinal?” é constante e central.

O espectáculo de Evguéni Grichkovets cria um efeito de conversa directa com o público da plateia. Este relato quase autobiográfico do autor e actor, dito em contacto íntimo e directo com a assistência, numa aparente improvisação, permite aos espectadores terem um maior sentimento de proximidade e de à-vontade, por deixar de haver a separação de mundos que o teatro tradicionalmente convencia. Desta maneira, como já dissemos, Evguéni Grichkovets faz do público seu confidente, ou mesmo seu confessor. Enquanto em *Stabat Mater* (assim como em *O Contrabaixo*, em *A Arrumadora* e em Beckett) se sente uma relação muito tensa com o mundo, para quem são lançados os seus discursos cheios de reclamações e rancor, em Grichkovets, devido a esta intimidade com os espectadores, isso não pode acontecer. Ele fala do mundo cruel, mas dirige-se a um destinatário amigo.

## 5.2 – Destinatários indefinidos

Refiro agora as quatro peças em que nem o público nem qualquer destinatário explícito estão de modo algum envolvidos. A razão disso é a especificidade do espaço cénico: em *O Contrabaixo*, o protagonista está incontestavelmente sozinho, fechado no seu quarto; em *Stabat Mater*, *Começar a Acabar* e *Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna*, o espaço é tão indefinido que só as opções do encenador podem determinar onde e para quem falam estas personagens.

Em *O Contrabaixo*, então, nem o verdadeiro público entra na acção, nem existe qualquer público no mundo ficcionado: a personagem dirige-se a espectadores imaginários, indefinidos. De facto, embora se encontre completamente sozinho no seu quarto, também não é consigo próprio que fala (não fala de si na segunda pessoa, e utiliza uma estrutura e um estilo de “palestra”): é como se a sua mensagem fosse lançada para o espaço, ou para todos, para o universo ou a humanidade – o seu grande auditório. E também este protagonista pressupõe e inventa as reacções dos seus

imaginários ouvintes. Tudo provém da fantasia dele, é claro, mas este é, uma vez mais, um elemento que implica para o protagonista a “presença” de outros:

Quer dizer, se é que lhes interessa qual era a colocação de voz que Schubert tinha, ora essa, em última análise, isso vem em todas as biografias. Não é preciso dizer-vos. Além disso não sou agência de informações musicais. (SÜSKIND 1984: 9-10)  
(...)  
Ou espanta-vos que dez por cento das pessoas sofra de depressão? Estão espantados? Eu não. Estão a ver! (*idem*: 17)  
(...)  
Ou será que conhecem alguma compositora célebre? Uma única? [...] Já alguma vez tinham pensado nisso? Mas deviam. (*idem*: 18)

Ao imaginar-se numa situação em que fala e é ouvido, em que demonstra o que vale e é tido em grande conta (ao considerar-se em pé de igualdade com os grandes génios – compositores e filósofos), tenta afirmar o seu valor. Mas nada sai destas quatro paredes. Assim, o efeito dramático reside precisamente nesta discrepância entre a sua fantasia auto-elogiosa e a realidade. Existe aqui um sentido de fatalidade: o contrabaixista será sempre uma pessoa anónima e “invisível”, escondida no seu quarto e posta atrás dos outros, na última fila da orquestra.

Em *Stabat Mater* acontece o oposto, em termos dos destinatários, do que sucede em *A Voz Humana*. Na peça de Cocteau, o destinatário concreto está presente na acção, só não entra em palco; em *Stabat Mater*, o discurso de Maria reproduz todo um mundo de personagens que nem existem como interlocutores nem estão realmente na acção, figurando somente na fala dela. Assim ela assume, pela sua voz, um “eu” (ou vários) que se dirige a um “tu” em que ela própria se desdobra. Enquanto as réplicas do ex-amante, personagem ausente de *A Voz Humana*, como que nos chegam indirectamente, em função das réplicas da mulher, em *Stabat Mater* as réplicas das outras personagens surgem directamente mediatizadas pela fala de Maria.

A forma do discurso de Maria, como referimos antes, cria uma simultaneidade de tudo – ideias, personagens, réplicas, sentimentos; não se trata de mistura ou confusão, mas talvez da colocação, lado a lado, de todas estas figuras pertencentes ao seu mundo; na realidade, elas podem nem ter qualquer ligação umas às outras, mas para ela são todas como inimigos do mesmo exército, ou como um grupo de conspiradores. É quase como se todos eles estivessem unidos na mesma resposta – que vai no sentido negativo – às necessidades e exigências de Maria: ninguém a ajuda. O mundo deixa-a sozinha, desesperada e desamparada. E neste discurso, em que ela fala para os

destinatários dentro da contracena por ela própria criada, está na verdade a dirigir-se a pessoas ausentes; as suas réplicas são gritos, manifestos da sua atitude em relação a elas, e significam tão-só isto: ninguém aparece. O certo é que a protagonista está sozinha num espaço fechado (foi mencionado o mau tempo «lá fora» [TARANTINO 2005: 87]), e este facto corresponde perfeitamente à própria situação em que ela se encontra: não há ninguém ao seu lado. Tal como em *A Voz Humana*, o processo de evocar as personagens ausentes acentua ainda mais a sua ausência.

Ao mesmo tempo, mais do que às figuras criadas pelo seu discurso, as palavras de Maria são um grande grito de revolta lançado a todo o mundo.

Em *Começar a Acabar* encontramos também um discurso que é uma espécie de declaração feita ao cosmos. «Em breve estarei morto» – é assim que o herói começa a falar, como que pronto para iniciar o seu comunicado ao mundo, estabelecendo desde logo o assunto da sua comunicação. Está sozinho – a sua solidão é, como vimos, absoluta, em todos os planos temporais e espaciais – mas não é consigo próprio que fala, o que é provado pela própria forma do discurso.

O “comunicado” propriamente dito é pronunciado de frente para o público verdadeiro, num tom convicto, com segurança e autodomínio. A explicação do seu esquema de «transferências e chupadelas» parece estar realmente a ser dirigida a alguém, a um público qualquer, mas muito indefinido. Assim como em *Regras da Arte de Bem Viver*, onde a protagonista é “especialista” da vida, aqui ele fala como um especialista na regulamentação das chupadelas de pedras: como se estivesse a instruir alguém. Mas há ainda momentos em que se vira para dentro de si e é aqui que expressa abertamente a sua dor, os seus sentimentos mais penosos e mesmo, no final, o medo perante o desconhecido da morte. João Lagarto, nestas cenas, quase nunca está virado de frente. Dirige-se para algures no espaço, mas não na direcção da plateia. Olha para cima ou para os lados. Desaparece aqui o tom narrativo e a narração propriamente dita, a personagem distancia-se um pouco do que está a narrar e a sua atenção como que se enterra em si próprio. Nestes momentos ele é capaz de gemer, de chorar e, em geral, de exprimir sinceramente a sua mágoa. Cai a máscara do homem destemido perante a perspectiva do seu fim iminente. O actor torna-se mais performativo. Até a sua voz e o registo mudam. Da mesma maneira, é sincero ao amaldiçoar os pais; a ligeireza com que brincou ao falar sobre a sua mãe dá lugar a um assumido rancor. Talvez nestes

momentos a personagem esteja realmente a falar de si para si. O “tu” a quem se dirige não é outro senão ele próprio.

Mas, tal como nas duas peças anteriores, dirigindo-se a si próprio, ele dirige-se a todos, ao universo. Os elementos do seu discurso servem-lhe para caracterizar o seu destinatário enquanto entidade “tu” colectiva: o mundo cruel em que vive. O próprio conteúdo das suas palavras é um implacável retrato desse destinatário a que ele se dirige e que acusa.

Em *Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna* acontece algo parecido com a situação de *O Contrabaixo*: a protagonista, por iniciativa própria, profere uma espécie de lição, desta vez sobre as regras da vida. A determinação do destinatário depende de onde este discurso acontece. Se, em *O Contrabaixo*, não podemos imaginar nada para além das quatro paredes do quarto da personagem, aqui não há qualquer indicação concreta do espaço, dependendo tudo do projecto cénico adoptado pela encenação. Está tudo em aberto, por isso a personagem pode falar sozinha num espaço fechado, como no caso do contrabaixista: ninguém a está a ouvir, por isso ela fala sozinha em voz alta, talvez criando na sua imaginação algum ouvinte; pode estar na rua, ou seja, tomar a iniciativa de fazer a sua explicação sobre a vida num local público (onde inevitavelmente passam pessoas). Nesta variante, ela pode estar a falar sozinha no meio da multidão, ou até escolher algum ouvinte a quem se dirigir. Como não envolve os espectadores da plateia, o destinatário só pode ser alguém imaginário e concreto, ou então, novamente, o espaço em geral, o mundo. Em última instância, é também possível que o actor em palco, sem qualquer cenário, fale na direcção de ouvintes indefinidos.

Conforme o espaço e, por consequência, o destinatário escolhido, é construído o carácter da personagem, com uma maior ou menor escala de loucura (realisticamente falando), e assim também a própria ideia da peça.

Em cada uma das obras aqui analisadas, mesmo naquelas em que o ouvinte não é implicado fisicamente, nem é mencionado o destinatário a quem o discurso é endereçado, existe determinada “participação dos interlocutores”.

Por definição teórico-linguística, no teatro de um só actor a personagem nunca fala para o vazio, dirige-se sempre a alguém mesmo quando está efectivamente sozinha. O destinatário pode estar apenas ausente do palco, por exemplo, do outro lado da linha telefónica; pode também estar “supostamente” em cena, nos casos em que há uma

contracena imaginária; pode ser o próprio público da sala de teatro (em alguns casos, a “quarta parede” como convenção teatral pode ser abalada ou destruída), ou ainda um público imaginário; e pode ser um destinatário muito vago e indefinido, apenas aparentemente inexistente – o universo inteiro.

Quando o palco é ocupado por um só intérprete existe ainda uma dependência quer das respostas do outro (*A Voz Humana*), quer da presença real ou imaginária dos outros (o que acontece nas restantes peças): o destinatário condiciona a personagem ou o actor, e a própria personagem inventa o seu ouvinte, orientando-se pela sua reacção. A solidão é enfrentada numa intensa tentativa de estabelecer um contacto, de ser ouvido, de superar o isolamento.

## Conclusão

Após termos abordado as diferentes definições e o breve percurso histórico das formas discursivas de “monólogo” e “solilóquio”, verificámos que as obras estudadas neste trabalho são de um tipo diferente destes. O *corpus* analisado aproxima-se de uma das definições de “monodrama”, segundo a qual a totalidade da peça é apresentada por um único interveniente que desempenha o papel de uma só personagem. Constatámos também que este tipo de monodrama se estabeleceu como género autónomo no século XX e em especial a partir dos anos setenta, fenómeno relacionado com o aparecimento de novas formas dramáticas e com a recuperação da importância do actor e do texto face à crescente “mecanização” teatral.

Em termos do conteúdo literário, o *leit-motiv* da solidão atravessa todas as peças estudadas. Em cada uma delas, são apresentadas as diferentes formas de que se reveste essa solidão, como cada protagonista se move no seu isolamento e procura enfrentá-lo. É a solidão que leva as personagens a discursar, desabafar, ou a confessar-se. Nas várias peças, é reflectido o vazio existencial, a frustração, a vida não realizada, e a perda (de si e de outros). Estes discursos revelam o modo como a solidão se manifesta: enclausuramento (*O Contrabaixo*), vingança (*A Arrumadora*), perda de individualidade (*Malefícios do Tabaco*, *Como eu Comi um Cão*), revolta (*Stabat Mater*), alienação (*Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna*), mergulho no vazio à beira da morte (*Começar a Acabar*). Cada personagem fala de si própria e do mundo fazendo, assim, deliberadamente ou não, a sua auto-definição. A solidão existencial da personagem corresponde à solidão do actor em palco.

Verificámos também que a solidão do actor no palco é acompanhado de uma tendência geral para a cena total ou parcialmente vazia e uma forte economia dos meios. Não raro, o teatro de um só actor prescinde de cenários, adereços, efeitos sonoros e musicais, técnicas e efeitos de luz. Quando existem, os adereços e os figurinos têm uma função especial: convencional ou simbólica (os atributos marítimos e o figurino em *Como eu Comi um Cão*), simbólica e de intermediário (o telefone de *A Voz Humana*), ou desempenham um papel próximo de uma personagem sem fala (o contrabaixo de *O Contrabaixo*); e a luz e a música (canções, excertos musicais) quase nunca desempenham as suas funções tradicionais: antes fazem parte do próprio discurso das personagens.

O discurso – com a sua forma e linguagens próprias – e o desempenho do actor, criando a caracterização (individualizada, não tipificada) da personagem e de todo o universo cénico, compensam a ausência destes elementos técnicos. O discurso pode criar a contracena (*A Voz Humana*, *Começar a Acabar*, *Como eu Comi um Cão* e *Stabat Mater*), o ambiente, e o estado interior da personagem, revelando a imutabilidade dos acontecimentos e o desespero (*Stabat Mater*) ou preenchendo o espaço e a vida vazia (*Começar a Acabar*); pode contribuir para a revelação da ante-história das personagens (*Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna*), delinear o seu carácter e hábitos (*O Contrabaixo* e *Malefícios do Tabaco*), e possibilitar a familiaridade (*Como eu Comi um Cão*) e o envolvimento (*A Arrumadora*) com o público. O desempenho do actor cria também, através da pantomima, outras personagens, episódios, ambientes e objectos imaginários.

A comicidade destas peças reforça o trágico. Compreendemos que a presença deste tipo de riso é constante e imprescindível a este género teatral.

Na problematização da relação elocutiva entre o sujeito e seu destinatário constatámos que o discurso da personagem efectivamente sozinha é sempre dirigido a alguém. O destinatário pode estar ausente do palco, fazer parte de uma contracena imaginária, ser o público da sala de teatro (nalguns casos, a “quarta parede” pode ser abalada ou destruída), ou um público imaginário, e pode ser um destinatário indefinido, ninguém em concreto, todos. O destinatário condiciona a personagem que se orienta pela reacção do seu ouvinte e depende das eventuais respostas e da presença real ou imaginária do seu interlocutor. A personagem tenta assim estabelecer um contacto e superar a solidão.

Conclui-se, assim, que o teatro de um só actor não é apenas um momento discursivo; o discurso e o desempenho do actor, substituindo em plena medida a acção teatral, criam uma completa e genuína obra dramática.

## Bibliografia

### I. Corpus

COCTEAU, Jean

1946 *La Voix Humaine*. Paris: Éditions Stock.

1976 *La Voix Humaine*. Moscovo: Éditions du Progrès.

GOLDFLAM, Arnošt

1983 *Biletářka* [A Arrumadora]. Texto policopiado cedido pela agência do autor, AURA-PONT, Praga.

GRICHKOVETS, Evguéni

2009 *Как я съел собаку* [Como eu Comi um Cão], in *Зима. Все пьесы*. [Inverno. Todas as peças.]. Moscovo: Ed. Eksmo.

LAGARCE, Jean-Luc

2004 *As Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna*, trad. de Alexandra Moreira da Silva, in *Tão só o fim do mundo/As Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna/Estava em casa e esperava que a chuva viesse*. Lisboa: Artistas Unidos (coleção «Livrinhos de Teatro»).

SÜSKIND, Patrick

1984 *O Contrabaixo*, trad. de Anabela Mendes. Texto policopiado.

TARANTINO, Antonio

2005 *Stabat Mater*, trad. de Tereza Bento, in *Stabat Mater/Paixão Segundo João*. Lisboa: Artistas Unidos/Livros Cotovia (coleção «Livrinhos de Teatro»).

TCHÉKHOV, Anton

1985 *О вреде табака* [Malefícios do Tabaco], in *Собрание сочинений в двенадцати томах*. [Obras em doze volumes], Vol. 10. Moscovo: Ed. Pravda.

### II. Obras Complementares

BECKETT, Samuel

2003 *Cadeira de Baloço*, trad. de Diogo Dória, in *Aquela Vez e Outros Textos*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.

### III. Teoria, ensaio e crítica

BAKHTIN, Mikhaíl

2000 «O homem ao espelho» [«Человек у зеркала»], in *Autor e Personagem* [Автор и герой]. São Petersburgo: Ed. Azbuka.



- BENHAMOU, Anne-Françoise, SAADA, Serge, STERN, Danièle (Org.)  
1994 Dossier “Le Monologue”, *Alternatives Théâtrales*, nº 45.  
Bruxelas.
- BENVENISTE, Émile  
1992 *O Homem na Linguagem*, trad. de Isabel Maria Lucas Pascoal. 2ª ed. Lisboa: Vega Universidade.
- BERREUR, François  
2007 “Era uma frase que ele ouvia muitas vezes: ‘isto não é teatro’” (entrevista com Jean-Pierre Thibaudat, François Berreur e Jean-Pierre Han, conduzida por Jorge Silva Melo), *Revista Artistas Unidos*, nº 20. Lisboa: Artistas Unidos/Livros Cotovia: 68-73.
- BRADBY, David  
2007 “O fenómeno de ruminação da linguagem em Jean-Luc Lagarce, Samuel Beckett e Harold Pinter”, *Revista Artistas Unidos*, nº 20. Lisboa: Artistas Unidos/Livros Cotovia: 79-84.
- BROOK, Peter  
2008 *The Empty Space*. (1ª ed. 1968). Londres: Penguin Books.
- CULLER, A. Dwight  
1975 “Monodrama and the Dramatic Monologue”, *PMLA*, vol. 90, nº 3, 366-385. Modern Language Association [URL: <http://www.jstor.org/stable/461625>, acedido a 16-10-2011]
- DANAN, Joseph  
1994 “Monologue et monologue intérieur dans le théâtre de Beckett”, dossier “Le Monologue”, in BENHAMOU, Anne-Françoise, SAADA, Serge, STERN, Danièle (Org.) 1994: 41-44.
- DE ANGELI, Elena  
2006 “O caso Tarantino”, *Revista Artistas Unidos*, nº 18. Lisboa: Artistas Unidos/Livros Cotovia: 11-16.
- ELAM, Keir  
2002 *The Semiotics of Theatre and Drama*. 2ª Ed. (1ª ed.: 1980). Methuen & Co. Ltd.
- EVREÏNOV, Nikolai  
1909 *Введение въ монодраму* [Introdução ao monodrama], edição em linha, digitalizada do original. Biblioteca electrónica “ImWerden” [<http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1507>, acedido a 12-11-2012]
- FADDA, Sebastiana  
1998 *O Teatro do Absurdo em Portugal*, trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Edições Cosmos.
- HAN, Jean-Pierre  
2007 “Era uma frase que ele ouvia muitas vezes: ‘isto não é teatro’” (entrevista com Jean-Pierre Thibaudat, François Berreur e Jean-Pierre Han,

conduzida por Jorge Silva Melo), *Revista Artistas Unidos* nº 20. Lisboa: Artistas Unidos/Livros Cotovia: 68-73.

HERMAN, Vimala

2005 *Dramatic Discourse, Dialogue as Interaction in Plays*. (1ª ed. 1998). Londres: Routledge.

KIHM, Jean-Jacques

1960 *Cocteau*. Paris: Éditions Gallimard.

MERENUS, Aleš

2010 “Medailonek Arnošta Goldflama” [“O medalhão de Arnošt Goldflam”] in *Duha* (em linha) [<http://duha.mzk.cz/clanky/medailonek-arnosta-goldflama>], acedidi a 07-01-2013]

NABÓKOV, Vladímir

2008 “Ремесло драматурга” [“O ofício do dramaturgo”] in *Трагедия господина Морна: Пьесы, Лекции о драме* [*Tragédia do Senhor Morn: Peças, Palestras sobre Teatro*]. São Petersburgo: Ed. Azbuka-clássica.

NOVARINA, Valère

1994 “La parole des auteurs” (entrevista conduzida por Sabrina Weldman), dossier “Le Monologue”, in BENHAMOU, Anne-Françoise, SAADA, Serge, STERN, Danièle (Org.) 1994: 49-52.

PFISTER, Manfred

1994 *The Theory and Analysis of Drama*, trad. do alemão de John Halliday. Cambridge: Cambridge University.

2007 “Enigma Variations: Performing «To be or not to be»”, in ROY, Irène (Dir.) 2007: 131-160.

PLOURDE, Élizabeth

2007 “Explorer les territoires de l’intime. Le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise”, in ROY, Irène (Dir.) 2007: 343-356.

RAZGONNIKOFF, Jacqueline

2007 “L’interprétation du monologue classique. Du débat intérieur au morceau de bravoure (exemples tirés de Corneille, Racine, Molière, Beaumarchais et Hugo)”, in ROY, Irène (Dir.) 2007: 221-258.

ROY, Irène (Dir.)

2007 *Figures du Monologue Théâtrale ou Seul en Scène*. Québec: Éditions Nota Bene.

SARRAZAC, Jean-Pierre

2002 *O Futuro do Drama: Escritas Dramáticas Contemporâneas*, trad. de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras.

STRINDBERG, August

2008 “Preface to Miss Julie” (1888), in KRASNER, David (Ed.), *Theatre in Theory 1900-2000: an anthology*. Malden: Blackwell Publishing.

TARANTINO, Antonio

2004 “O homem nunca se basta a si próprio”, *Revista Artistas Unidos*, nº 12. Lisboa: Artistas Unidos/Livros Cotovia: 82-89.

#### **IV. Obras de referência**

*Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*  
2001 vol. 2. Lisboa: Ed. Verbo.

KENNEDY, Dennis (Ed.)

2003 *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, vol. 2. Oxford: Oxford University Press.

PAVIS, Patrice

1987 *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Messidor/Éditions sociales.

SOLMER, Antonino (Ed.)

1999 *Manual de Teatro*. Lisboa: Cadernos Contracena.

#### **V. Materiais audiovisuais**

.Vídeo do espectáculo *Começar a Acabar*, protagonizado por João Lagarto a 19 de Novembro de 2006 no Auditório da Academia Contemporânea do Espectáculo (ACE). Co-produção do Teatro do Bolhão, Os Crónicos e o Teatro Nacional D. Maria II estreada a 15 de Setembro de 2006 na Sala Experimental do TNDM II.

.Vídeo do espectáculo *Como eu Comi um Cão*, produzido e protagonizado por Evguéni Grichkovets no Centro Teatral Vsevolod Meyerhold, em Moscovo (data desconhecida).

# ANEXO



**Vreneli Farber em *Malefícios do Tabaco*, a 19 de Maio de 2012 no Majestic Theatre em Oregon, EUA. Espectáculo produzido pelo Corvallis Russian Troup.**



**Berthe Bovy em *A Voz Humana* na Comédia Française em 1930.**



**João Lagarto em *Começar a Acabar* na Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, em 2008. Co-produção do Teatro do Bolhão, Os Crónicos, e o TNDMII.**



**Konstantin Raikin em *O Contrabaixo* no Teatro Satiricon (Moscovo) em 2000.**



**Mireille Herbstmeyer em *Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna*, no Instituto Franco-Português a 22 de Junho de 2007 (fotografia de Vincent Pontet)**



**Isabel Muñoz Cardoso em *Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna* em Março de 2005 no Teatro Taborda. Espectáculo dos Artistas Unidos. (Fotografia de Jorge Gonçalves)**



**Petra Šarhánová em *A Arrumadora*, 2005. Espectáculo da Agência KK, República Checa.**



**Maria João Luís em *Stabat Mater*, no Convento da Mónicas em 2006. Espectáculo dos Artistas Unidos. [Fotografia de Jorge Gonçalves]**





**Evguéni Grichkovets em *Como eu Comi um Cão*, no Centro Teatral Vsevolod Meyerhold (Moscou)**

